

سَمِيرُ الصَّائِغِ

# كُلُّهُنَّ أَسْلَمِينَ

قِرَاءَةٌ تَأْمَلِيَّةٌ فِي فِلْسَافَتِهِ وَخَصَائِصِهِ الْجَمَالِيَّةِ

دار المعرفة  
بيروت - لبنان



سَمَاءُ الصَّائِغِ

# كُلُّهُنَّ إِسْلَامِيَّةٌ

قِرَاءَةٌ تَأْمَلِيَّةٌ فِي فِلْسَفَتِهِ وَخَصَائِصِهِ الْجَمَالِيَّةِ

دار المعرفة

بيروت - لبنان







فصل في معرفة



التصميم والايثار الفني : "ماكاكيت" - طلال جفوفي  
الغلاف والخطوط : عيسى شوكرا

جميع الحقوق محفوظة للناسخ  
الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م



المنشأة والنشر والتوزيع  
Publishing & Distributing

دار المعرفة  
DAR EL-MAREFAH

مستودع المطابع - شارع الجوهاري ص.ب ٧٨٦٦ تلخون ٨٢٤٣٠١ - ٨٢٤٣٣٢ - بريقاً معرفكار بيروت، لبنان



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## مقدمة الناشر

■ تقف هذه القراءة التأملية، كما يصفها المؤلف، أمام الفن الإسلامي، وقفة جديدة ومغايرة، في اقترابها، وفي دوافعها ومراميها. فلقد وقفت الصفحات القديمة طويلاً، وكررت الوقوف نفسه أمام الجانب التقني في الفن الإسلامي، متابعة بدقة، ومراراً، تفاصيل هذه «الصناعة» الفنية. صحيح أننا قد نلتقي وبعض التعريفات اللامعة والمكثفة في الكتابات التراثية عن خصائص هذا الفن، إلا أن مثل هذا التأمل العميق في ابداعية وجمالية وفلسفة هذا الفن «المهملة»، لا تبدو جديدة فحسب، بل هي تعكس، أو تكشف جديد الفن الإسلامي كفن تراثي وقديم.

لكن المثير في هذا الكتاب، هو منطق المسار التأمل الذي يمضي فيه، في تناوله فلسفة الفن الإسلامي وخصائصه الجمالية. ويمكننا أن نستعير هنا لغة الكاتب فنقول أنه منطق «توحيدي»، فالمؤلف يوحد مع الأسطر الأولى، بين مختلف أنواع الفن الإسلامي كونها تجليات لبوع واحد أو فن واحد. فهو يجمع بين العمارة والخط، الزخرفة والرسم، الحرف والمعدن، الزجاج والسيج، السجاد والخشب، قارناً هذه الأنواع كأنواع تلتقي أو تتوحد في المنطق الفني أو في المنهج الجمالي نفسه.

ولا يقف هذا المنطق عند هذه الحدود، بل هو يروح يوحد مرة جديدة بين العصور السياسية التي كثيراً ما يلتزم بمنطقها النقاد والمؤرخين. فهو لا يرى فوارق أو اختلافات فنية كبيرة بين عصر أموي وعصر عباسي، بين عصر مملوكي وعصر سلجوقي، بين عصر فاطمي وعصر عثماني، وما إلى ذلك. كذلك لا يرى فوارق أو اختلافات مثيرة بين شمال وجنوب، شرق وغرب على الرغم من تباعد المسافات. وفي الوقت الذي يقرأ فيه بعض العلامات المميزة بين عصر وعصر كترام للخبرات أو كحلول واحتمالات جديدة للمبدأ الأم، أو للمبدأ الجوهر، يؤكد أن هذه العلامات المميزة لا تشكل انعطافات فنية جوهرية تطول الأسس الجمالية أو الفلسفية، بقدر ما تؤكد تماسك الرؤيا الشاملة وغناها. هكذا يسمي المؤلف الفن الإسلامي بالفن التوحيدي ويتأمله كفن واحد متعدد التجليات. تتوقف هذه القراءة مراراً عند العلاقة بين الفن الإسلامي والدين الإسلامي، وفي الوقت الذي ينفي فيه المؤلف صفة التبشير عن الفن الإسلامي يرى في هذه العلاقة الخاصة واحدة من الصفات المميزة التي أفردت هذا الفن وخصصته. فإذا كان الفن الإسلامي ينطلق في مبادئه وفلسفته من الرؤيا الدينية الشاملة وفهمها للانسان والوجود، إلا أن عبقريته تتجلى في كونه استطاع أن يترجم هذه الرؤيا إلى لغة فنية قائمة بذاتها تلتقي والرؤيا الدينية وتتأمل معها من حيث مقاصد ومعاني شهادتها. ومراراً ما يشير المؤلف بأن هذا الفن يشهد كما يشهد الوجود كله في الفهم الديني.

أما لماذا الفن الإسلامي الآن؟ فإن المؤلف يسارع إلى الإشارة، إلى أن قراءته هذه لا تأمل فنا يجيء من الماضي، بل هي تأمل فنا يجيء من المستقبل. فالمعاناة العميقة التي تعيشها الثقافة العربية الحديثة في سعيها المضطرب لتأكيد هويتها الحضارية وحضورها المعاصر، والالتباس الواضح في التقويم الغربي لهذا الفن، والأفكار الخاطئة الشائعة في الأوساط الفنية المعاصرة، والشعارات المتناقضة، والاسقاطات السياسية المعادية، والصراع الطويل بين الشرق والغرب، جميعها تجعل من الفن الإسلامي، موضوعاً معاصراً، موضوعاً متروكاً. وبالتالي موضوعاً مستقبلياً. وهكذا فالكتاب يفتح صفحات لمناقشة مفاهيم وقراءات وتقويمات النقاد والمؤرخين والمستشرقين. ويقم مقارنات بين الفن الإسلامي وبين المفاهيم والمواقف الفنية الحديثة. في أسلوب ومنهج جديدين بين الكتابات والالتفاتات العربية والشرقية النادرة والمتواضعة في طموحاتها.

والخير أو الجديد أيضاً في هذا الكتاب، أن إخراج ككتاب فني، يمضي في منهج واسلوب يلتقي ومنهج واسلوب القراءة، فلقد تم تصميمه واختيار صورته بحيث تشكل رؤية شاملة تسهل قراءتها كنص واحد، يعود فيؤكد الوحدة التي تجمع بين أنواع الفن الإسلامي والوحدة التي تتأكد بين عصر وعصر فاذا اجتمع الخط والعمارة والزخرفة والرسم في فصل واحد، وبدا ذلك إخراجاً جديداً، فانما يجمع المنطق الإبداعي والجماعي في النظم والمبادئ الأساسية التي يلتقي فيها فن العمارة وفن الخط وفن الزخرفة وفن الرسم. فالقصد الخفي هو دائماً تقديم هذا الفن وتأمله كفن قائم بذاته توحيده رؤياً شاملة تقرأ الانسان والوجود قراءة في المطلق. ويسعد دار المعرفة أن تقدم هذا العمل الذي استغرق تأليفه وإخراجه وتنفيذه الطباعي سنين عديدة إلى القارئ في ظروف يعرف الجميع صعوبتها. كمدخل حوار عميق وجدي حول المشكلات والمسائل التي يطرحها المسار الحضاري للشرق العربي والإسلامي. وكمشاركة جديدة في بلورة وعينا وطموحنا.

«دار المعرفة»



سَمْعًا وَبَصَرًا

مَرْكَبًا





22 / ٢٢ ..... الانفتاح والمهوية ■  
 33 / ٣٣ ..... لماذا الفن الاسلامي ■

تمهيد





## القسم الأول

- 43 / ٤٣ ■ اسئلة الفن الاسلامي الراهنة  
 44 / ٤٤ ■ الفن الاسلامي والقيم المبدئية للفن التشكيلي الحديث: نقاط اللقاء ونقاط الاختلاف  
 48 / ٤٨ ■ الفن الاسلامي كنز مستلهم  
 51 / ٥١ ■ النقد العالمي والفن الاسلامي

■ الاستعداد لقراءة الفن الاسلامي:

- 54 / ٥٤ ■ الاستعداد الاول: إيقاظ لغة العين  
 57 / ٥٧ ■ الاستعداد الثاني: التوحيد  
 62 / ٦٢ ■ الاستعداد الثالث: الجمع بين الفن والدين  
 70 / ٧٠ ■ الاستعداد الرابع: الاصغاء للذوق

- 74 / ٧٤ ■ الموضوع كعنصر هامشي  
 76 / ٧٦ ■ غياب الزمان والمكان  
 80 / ٨٠ ■ مناقشة الموضوع في المنمنات  
 82 / ٨٢ ■ تقويم غياب الموضوع  
 83 / ٨٣ ■ العودة الى العلاقة بين الفن والدين  
 87 / ٨٧ ■ الطيبة والانسان من منظور ديني  
 88 / ٨٨ ■ غياب الموضوع كمبدأ جمالي  
 91 / ٩١ ■ ثنائية الغيب والوجود  
 95 / ٩٥ ■ النظام الحفي كموضوع بديل

### الفصل الاول

#### الواحد المتعدد التجليات

(كيف ترى لا ماذا ترى)

### الفصل الثاني

#### الشهادة على المطلق

(غياب الموضوع)





100 / ١٠٠	مصطلحات حديثة لفن قديم؟
101 / ١٠١	التجريد أم التوحيد؟
106 / ١٠٦	معاني التجريد في الفن العربي
109 / ١٠٩	صفاء الشكل وتناسق التكوين
111 / ١١١	من المرنى الى اللامرنى
112 / ١١٢	من الظاهر الى الباطن
115 / ١١٥	تعريف التوحيد في الاسلام
117 / ١١٧	نفي الوجود
118 / ١١٨	نفي الغير
120 / ١٢٠	حدود الاختلاف بين تجريدية الفن الحديث وتجريدية الفن الاسلامي
122 / ١٢٢	الاختلاف في مفهوم اللون، المساحة، الفراغ
126 / ١٢٦	فن التوحيد

### الفصل الثالث

## فن التوحيد لا فن التجريد

129 / ١٢٩	تحريم التصوير كفضية فية
129 / ١٢٩	اخطاء تقويمية
131 / ١٣١	التصوير والايات الكريمة والأحاديث الشريفة
135 / ١٣٥	التحريم في اديان اخرى
138 / ١٣٨	عدم التجسيم والتثيل في الفنون السابقة للفن الاسلامي
141 / ١٤١	التصوير الغربي ليس المقياس
142 / ١٤٢	عالم الفن المستقل
148 / ١٤٨	التصوير بين الفن والدين
150 / ١٥٠	نظرية المحاكاة والفن الاسلامي
151 / ١٥١	عرضة الوجود الظاهر
154 / ١٥٤	الوجود كاعتبار

### الفصل الرابع

## مسألة التصوير

(الدين لم يحرم بل قدم رؤيا،  
والفن أسقط الواقع  
عن موقف)





159 / ١٥٩

### التقنية

- 160 / ١٦٠ غياب أنا الفنان
- 163 / ١٦٣ تاريخ فن لا تاريخ فنانين
- 165 / ١٦٥ غياب الفنان غياب فلسفي
- 165 / ١٦٥ الفن الجماعي
- 561 / ١٦٥ مثل الممنعة
- 166 / ١٦٦ مثل السجادة
- 171 / ١٧١ مثل الكرسي
- 174 / ١٧٤ الإبداع والتقنية
- 176 / ١٧٦ الفن الإسلامي كمنهج
- 177 / ١٧٧ حدود الاختلاف بين أنا الفنان وشهادة الفنان
- 178 / ١٧٨ الفنان كمرآة
- 178 / ١٧٨ التوحد مع الفن



- 183 / ١٨٣ الطبيعة كموضوع للفن الإسلامي
- 186 / ١٨٦ الطبيعة كلغة
- 188 / ١٨٨ المقدس في الفن
- 189 / ١٨٩ المقدس في الطبيعة والانسان
- 191 / ١٩١ المقدس في الفن الإسلامي
- 193 / ١٩٣ الطبيعة والعمارة الإسلامية
- 194 / ١٩٤ الطبيعة والعمارة الغربية
- 200 / ٢٠٠ الوحدة مع الطبيعة
- 204 / ٢٠٤ الطبيعة والفن الحديث
- 209 / ٢٠٩ فن الوصول وفن الشهادة
- 209 / ٢٠٩ الطبيعة في الفن العربي المعاصر







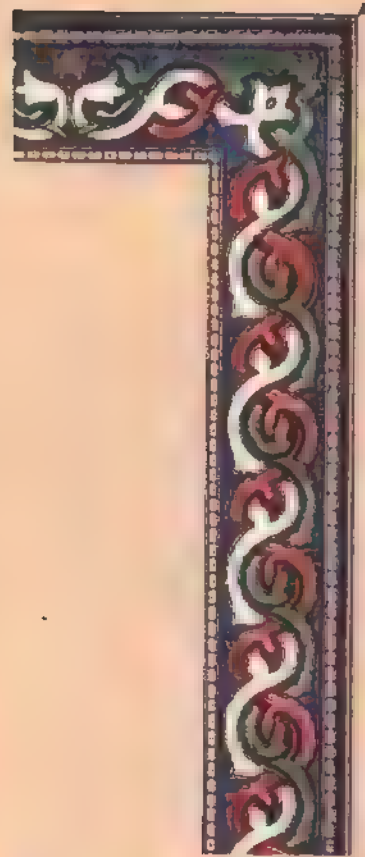
- 215 / ٢١٥ حذر الباحثين
- 220 / ٢٢٠ الخيط والرمي، المستقيم والمنحني
- 222 / ٢٢٢ الدائرة وقطرها
- 227 / ٢٢٧ الخيط والرمي كرمزين
- 231 / ٢٣١ الاتقان
- 232 / ٢٣٢ الاتقان والجمال
- 236 / ٢٣٦ الفن الاسلامي والمواد النادرة
- 239 / ٢٣٩ المادة كجمال
- 241 / ٢٤١ المادة كشاهد اتقان



- 245 / ٢٤٥ وظيفة الفن الاسلامي كسمة مميزة
- 247 / ٢٤٧ الوظائف بين الشهادة والمنفعة
- 249 / ٢٤٩ الوظيفة والصناعة
- 252 / ٢٥٢ الرمزية والباطنية
- 254 / ٢٥٤ وظائف الفن الاسلامي ووظائف الفن الغربي
- وظائف الفن الحديث:
- 258 / ٢٥٨ عودة الى منطق الفن الاسلامي
- 261 / ٢٦١ وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الاسلامية
- 264 / ٢٦٤ المطلق واحد
- 270 / ٢٧٠ توحد الغيب فتوحد الوجود







274 / ٢٧٤	نحو قراءة جديدة لمصادر الفن الاسلامي
281 / ٢٨١	قبة الصخرة والجامع الاموي، التأثير والتأسيس
282 / ٢٨٢	قصة البداية
284 / ٢٨٤	بعد تحرير دمشق
287 / ٢٨٧	المشاركة في الصلاة
289 / ٢٨٩	الفن كاعلان انتصار
294 / ٢٩٤	مبدأ التوحيد والتحويلات الفنية
299 / ٢٩٩	الفن كابتهاج وسجود
300 / ٣٠٠	المنابر العمرانية، الحضور والغياب



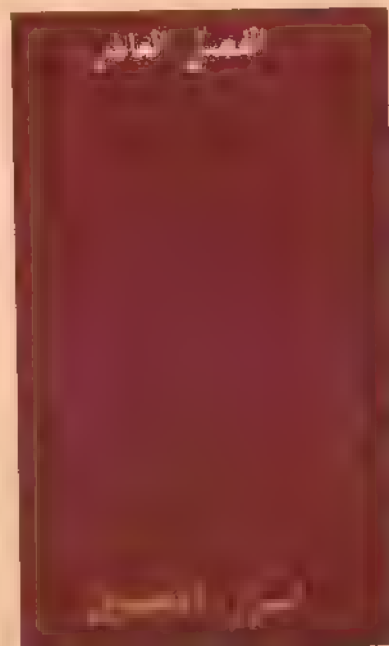




306 / ٣٠٦	مسألة المعلم في الدراسات النقدية
308 / ٣٠٨	المعلم، الصوفي، الأسرار
310 / ٣١٠	كتاب المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة
311 / ٣١١	وثائق نادرة
312 / ٣١٢	دفاتر المعلمين
315 / ٣١٥	ملاحظات حول المنهج النقدي
316 / ٣١٦	دور المعلم

#### شهادات المعلمين: 318 / ٣١٨

319 / ٣١٩	المعلم عيد الكرم
320 / ٣٢٠	المعلم مولاي حفيظ
323 / ٣٢٣	المعلم الحاج إدريس الملوكي
324 / ٣٢٤	المعلم ابن رجال
327 / ٣٢٧	المعلم البوري
328 / ٣٢٨	المسارة، الفتوة، الصوفية
331 / ٣٣١	سر المعرفة لا سر المهنة







336 / ٣٣٦

معرض استانبول:

336 / ٣٣٦

معارض الفن الاسلامي، الخلفيات والحضور

□ معارض استبول الحضارية (١٩٨٣)

337 / ٣٣٧

١٠٠٠٠ الترفي و ١٠٠٠٠ سنة

343 / ٣٤٣

معرض الحضارة الاناضولية ومعرض الفن الاسلامي

من القرن الحادي عشر الى القرن التاسع عشر

348 / ٣٤٨

أ - الوحدة

350 / ٣٥٠

ب - التنوع

352 / ٣٥٢

الفترة العثمانية المفاجئة

355 / ٣٥٥

السيراميك والسجاد والخط

356 / ٣٥٦

بيان استانبول:

357 / ٣٥٧

حول مصادر الفن الاسلامي

361 / ٣٦١

حول مسألة التحريم

363 / ٣٦٣

حول مسألة استلهاام التراث ومواكبة العصر

365 / ٣٦٥

النداء سياسي والخطوات فنية

368 / ٣٦٨

التناقض بين فن التراث وفن الغرب الحديث

370 / ٣٧٠

التجديد كرمز للحدالة

371 / ٣٧١

المفارقة

373 / ٣٧٣

التجريدية والاشئلة الحرجة

375 / ٣٧٥

مسألة استلهاام الخط بين فن التراث واللوحة الحديثة

378 / ٣٧٨

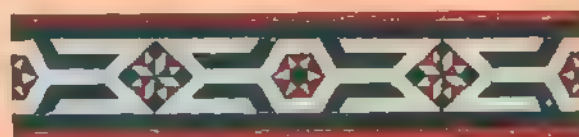
المادة والرمز

379 / ٣٧٩

غير التاريخ







385 / ٣٨٥	متحف الفن الاسلامي في القاهرة
386 / ٣٨٦	الماضي من بوابة الحاضر
386 / ٣٨٦	متحف العصور السياسية
389 / ٣٨٩	المبدأ لا التاريخ
391 / ٣٩١	نحو متحف اسلامي عيالي
392 / ٣٩٢	متحف الانواع الفنية
392 / ٣٩٢	انجائيات الانواع
394 / ٣٩٤	سليات الانواع
398 / ٣٩٨	المادة والجوهر
401 / ٤٠١	المتحف المنهج
405 / ٤٠٥	الجامع كمتحف
412 / ٤١٢	الفن الاسلامي فن منهج ومبدأ...





مقهية



جزء من إطار زخرفة جدارية. سيراميك  
(القرن السادس عشر م)



## الانفتاح والهوية

لا تقف هذه القراءات التأملية امام الفن الاسلامي كفن تراثي، كفن يخص الماضي، بل هي، ومنذ البدء، تقف امامه كفن يجيء من المستقبل. فالفن الاسلامي، بالنسبة اليانا نحن الذين نقف الان على الارض نفسها التي شهدت ولادته وازدهاره قبل اكثر من الف عام، فن جديد، فن هو اكتشاف. ليست المفارقة هنا، في مستقبلية فن هو في الوقت نفسه تراث، بل المفارقة في موقفنا الفني نفسه، في فهمنا الجديد او الحديث للفن وللفنان، وفي توجهاتنا الحديثة ايضا. فلا نزال، ومنذ اكثر من مئة عام، نقف فيا وقفة قلق مصطربة حائرة متسائلة وغير اكيدة من نفسها. اتنا نقف على الحدود المتبسة، اذ سرعان ما ينقلب الشيء الى نقيضه، فالحدود ضيقة حتى التماس بين النصر والهزيمة، بين الانفصال والاتصال، بين الاصاله والتبعية، بين القديم والجديد، بين الغربة والانتماء، ففي الوقت الذي بدا فيه الخروج الى الغرب وحضارته خروجا الى العصر والتقدم وبالتالي خروجا من ظلام الماضي، وقف الماضي نفسه كعلامة انتهاء وخصوصية واصالة وهوية. وفي الوقت الذي بدا فيه الغرب نموذجاً للحضارة من جهة كان من جهة ثانية يظهر في صورة المستعمر والمتسلط. الماضي كذلك مرة هو ظلام وقديم، ومرة هو موضوع استلهاهم، مرة عبء ومرة كنز. فكيف يصير الشرق غربا، والغرب شرقا، الانتصار هزيمة والهزيمة انتصارا. الغربة انتماء، والانتماء غربة؟

اولى المفارقات المثيرة للتأمل، هي ان المؤسسين الحقيقيين لحركة الفنون التشكيلية في العالم العربي، والمعاهد والمدارس الفنية التي تؤلف الان اقساماً واجنحة اساسية في الجامعات العربية، من المغرب الى الجزائر الى القاهرة الى بيروت الى دمشق فبغداد، هم من الفنانين الغربيين الاجانب، وبالتحديد هم اخر ما حملته موجات الاستشراق الشهيرة في القرن التاسع عشر.

تتضح صورة هذه المفارقة، عندما ندرك ان الغاية الاساسية التي ازكت ظاهرة الاستشراق الفني، لم تكن ابداً تلك الاحلام الذهبية الملونة، التي كان ينسجها الخالمون عن الشرق الكنز الثمين المهمل، بل تلك النظرة الواقعية جداً، القائلة بضرورة معرفة الشرق معرفة دقيقة ومحكمة، معرفة حاضرة وماضيه، وماضي ماضيه، لكي تسهل السيطرة عليه. فالمعرفة هنا هي الخطوة الاولى التي تقود الى السلطة، وبالتالي الى السيطرة المطلقة، على حد تعبير كبار القادة السياسيين الغربيين انذاك.

بالطبع لم تكن المغامرة الفردية هي التي قادت هؤلاء الفنانين الى الشرق، بل ان معظمهم كانوا ملحقين بالبعثات العسكرية والدبلوماسية، وكان عليهم



نقل صورة واضحة ودقيقة وصحيحة عن الشرق في مظاهره الاجتماعية والعمارنة والاقتصادية، نقل صورة واضحة عن اماكنه المقدسة، عن اثاره الحضارية القديمة، عن عاداته ويوميته واسواقه وبيوته ليس حبا بالشرق. بل لكي توضح صورة الشرق في عين الغرب القوي المتقدم المتفوق. فلم تشكل ظاهرة الاستشراق الفني اي اثر مهم في الحياة الفنية الغربية البحتة. بل على العكس فهي على الصعيد الفني ظلت حركة هامشية وعندما تم اختراع آلة التصوير الفوتوغرافية، استغنت البعثات العسكرية والدبلوماسية عن هؤلاء المصورين الفنانين فانتهت حركة الاستشراق الفني كحركة منظمة وشبه رسمية. الا انها بدأت في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين مع ما تبقى من هؤلاء الفنانين بمسيرة ثانية اشد اثرا واكثر نجاحا. الا وهي تعليم الشرقيين انفسهم اساليب وتقنيات الفن الغربي بالذات. فلقد تمت سيطرة الغرب على الشرق، وما على الشرقيين حسب منطق المنتصر، الا ان يتعلموا لغة المنتصر وان يأخذوا بقيمه ومفاهيمه الفنية. وهذا ما تم، فسرعان ما انقلب الموقف، واذا بالفنانين الشرقيين انفسهم يداون بنسج الاحلام الذهبية والملونة عن الغرب الكنز الجديد، الغرب المنتصر والمتقدم والمتفوق.

لقد ارتبطت الحركة الفنية العربية او الشرقية الحديثة، منذ البدء اي منذ بداياتها الاولى، اواخر القرن التاسع عشر، ومنذ بداياتها الحديثة في اربعينات هذا القرن، بالشأن الوطني، او بالتوجه الحضاري ككل. وكان لا بد من ان تواجه هذه الحركة، الاسئلة الصعبة، او اللحظات الحرجة نفسها التي لاتزال تواجهها المجتمعات العربية والشرقية في توجهاتها الحضارية الحديثة.

علينا ان نذكر الان، اكثر من اي وقت مضى، ان الخطوات التشكيلية العربية الحديثة، قد دخلت عالم الفن، من الابواب التي فتحتها « النهضة » في القرن التاسع عشر، اي من عتبة « الانفتاح » ومن عتبة استرجاع « الهوية ». وسوف يتكرر الامر مرة جديدة، في منتصف القرن العشرين، فالخطوات التشكيلية الحديثة دخلت عالم الفن الحديث، من الابواب والعتبات التي فتحها الاستقلال، والتحرر من الاستعمار الجديد. اي عتبة « الانفتاح » وعتبة « الهوية »، ولو ان هذا « الانفتاح »، وهذه « الهوية » قد اتسع معناهما، او اصبح اغنى دلالة، واكثر تعقيدا.

الا ان الازمات السياسية والاجتماعية، او بالاحرى الحروب المشتعلة يوما بعد يوم وعهدا وراء عهد على الارض العربية، او بين اهل الشرق او بين المجتمعات التي تراث الماضي الواحد، والتي يبدو انها لم تصل بعد الى نهاياتها، ازمات وحروب فجرها ويفجرها البحث عن الهوية.

من هنا تبدو الحاجة ملحة للعودة، مرة جديدة، الى الوقوف بجذامام المنطلقات الاولى. منطلقات اواخر القرن الماضي، ومنطلقات اوائل الخمسينات، لنصل الى تقويم اعمق واشمل للحركة التشكيلية الراهنة، ربما ونحنا.



نحن الان، امام مئة سنة من الرسم والنحت في العالم العربي، مئة سنة من الفن الحديث. الا اننا، في الوقت نفسه، نحن ازاء خمسة الاف سنة من عمر الفن ايضا. فاذا كنا نعتبر ان السنوات الاخيرة، من القرن التاسع عشر، هي سنوات البداية للفن، اي سنوات الانفتاح، على مفهوم اللوحة الحديثة، التي عرفتها الحضارة الأوروبية، منذ عصر نهضتها الشهيرة، الا اننا وعلى الرغم من الحجب الكثيفة، التي كانت تحجب عنا الماضي القبي فأننا نرث الكثير، من الآثار الفنية المنحدرة من الحضارات الكبرى المتعددة، التي عرفتها هذه البقعة من الشرق. كان ثمة الكثير، من بقايا الهياكل والاضرحة... هياكل تعود، الى ما قبل الاديان، واضرحة للملوك هم الهة ايضا. كانت ارضنا، ولا تزال تحيي همسات اهل ارض ما بين النهرين، واهل وادي النيل، واهل اواسط آسيا، واهل بوابات الشرق الأقصى. وكانت ترتفع فوق مدنا ايضا، كنائس مملوءة بالايقونات المذهبة، والمزخرفة، ايقونات لا تزال تحفظ قوانين ومفاهيم بيزنطية في الرسم. وكانت ترتفع فوق ارضنا ايضا، جوامع ومساجد وماذن مملوءة بالفسيفساء، وبالخطوط العربية الجليلة، ولا تزال تحفظ بدورها قوانين ومفاهيم الاسلام في الرسم والخط والمزخرفة. وكانت بيوتنا ذات القناطر، والاقواس الساحرة، مملوءة ايضا بسجاد عقدت خيوطه اياد عرفت كيف توحد بين الجنة والجنة. وكانت غرفه تغص ايضا بالقناديل، والزجاج، والرخام، وكان ثمة ذهب، وفضة، ونحاس، وعاج، ومرجان وخشب كثير.

من الممكن الاشارة هنا، الى ان مسافة ظلام، كانت تفصل بين انسان القرن التاسع عشر، وبين هذا الارث العجيب. ومن الممكن ايضا، الذهاب الى ابعد من ذلك، والقول، ان لغة التواصل بين هذا الارث، وبين هذا الانسان، كانت منقطعة تماما. كان هذا الارث جزءا من الماضي، وكان الماضي، مرادفا للقهر والظلم والضياع. او كان العدو، الذي لا بد من قهره والتغلب عليه. فالوقت وقت نهضة، او وقت تحرر. وعندما يرتسم المستقبل كأمل للخلاص، من العذاب، والقهر، والظلام، فلا بد عندئذ من ان يتحول كل شيء، له صلة بالماضي، الى صفوف الاعداء.

قد نستطيع ان نبرر عدم الاهتمام باثار الماضي، او عدم الانطلاق منها، لصوغ فن جديد، عبر فهمنا للاوضاع السياسية والاجتماعية، التي كانت سائدة في ذلك الوقت. وقد نستطيع الاشارة، الى ان هذه الآثار، التي نصفها اليوم، بانها اثار بديعة، ونادرة الروعة والجمال، كانت اخر الابداعات. ذلك، ان الايدي، التي كانت تبدها، توقفت عن العمل فثمة ظلم كبير، او ثمة تحول كبير. فالانظار والقلوب متجهة نحو الغرب، وما هي الخطوات قد بدأت بالتقدم.

ها نحن مرة جديدة، امام الفن والسياسة. او امام الفن والهم الحضاري. فالفن، لم يكن في هذه الارض منفصلا ابدا عن السياسة بمفهومها الواسع. فلقد كانت دائما المفاهيم الكبرى لمعنى الانسان ولمعنى العالم، هي المفاهيم الكبرى، التي وقفت وراء الفلسفات الجمالية الصرفة. سواء أكان ذلك في الحضارات الأولى، ام في الحضارات المتابعة، كالبيزنطية والاسلامية.

الا ان الواضح هنا، ان انقطاعا بارزا كان يفصل بين انسان القرن التاسع عشر، وبين الفنون المنحدرة من الماضي المزدهر، او الماضي الحضاري، وبالتالي، فان هذا الانسان كان يشعر بعدما انفتحت امامه الافاق على حضارات اخرى، انه انسان بلا فن.

مع ذلك، لا نستطيع ان نبدأ مع الاعمال الفنية الاولى، اي، اعمال قرن التاسع عشر كأعمال هي الخطوات الاولى في عالم الفن. صحيح، انها من الوجهة التاريخية، الاعمال الاولى، لكن الفن، ليس لوحات ومنحوتات فقط. انه ايضا مفاهيم واذواق وحساسيات ومشاعر وافكار وفلسفات. ففي الوقت الذي يبدو فيه النتاج الفني التراخي، نتاجا على حافة الاضمحلال والفتاء. نرى ان هناك ذوقا غامضا وخفيا، لا يزال يخشى في العيون وفي القلوب! وسوف يتأكد لنا ذلك، عندما تتبلور افكار النهضة، في نهاية القرن التاسع عشر، وسوف يزداد تأكيدنا ان الماضي، لم يمض كليا، في منتصف هذا القرن. وسوف نلمس في اواخر هذا القرن، ان الماضي لا يزال حيا. وما هو يثير الحروب. لقد بدت الصيغة، التي اختصرت مفاهيم نهضة القرن التاسع عشر الحضارية، وتطلعاته للخروج من عصر الظلام، والتي تمحورت حول ضرورة «الانفتاح» الحضاري، وضرورة التمسك «بأهوية» الحضارية. الصيغة المنطقية المثلى، والصيغة الأكثر اقتناعا. بحيث ستحول الى شعار يهيمن مدى عشرات السنين، مواكبا الحياة الحديثة في شتى مظاهرها، الفنية والادبية والاجتماعية والسياسية.

الا ان هذه الصيغة، التي استجاب لها المنطق والعقل، والتي مثى الجميع تحت شعاراتها، ستشكل المعاناة الاصب، والاعمق، وستحول على صعيد التطبيق والممارسة الابداعيين، من كونها صيغة حل، الى صيغة ازمة، او صيغة مشكلة حضارية كبرى. فالصيغة التي بدت منطقية، ستبدو فيما بعد، صيغة غير مناسبة في الجوهر.

لن يبقى الغرب، منذ منتصف القرن الماضي، كمثال اوحده للتقدم الحضاري فحسب، بل ستحول عواصمه ومدنه الكبرى، الى اليد المباركة التي ستبارك، او ستشهد على الولادة الثانية، للذين يتوافدون اليها من عواصم ومدن وقرى الشرق، سعيا وراء العلم والفن والمعرفة.

منذ رحيل الفنان العربي او الشرقي الاول الى العاصمة الفنية الغربية، سيرسو تقليد فني شبه مقدس. فجميع الفنانين العرب منذ القرن التاسع عشر، حتى اليوم، سينتارون عاصمة غربية، على الاقل، يقيمون فيها دارسين في معاهدها، متاملين متاحفها حتى تم المباركة، او الولادة الثانية، او حتى ينال طموحهم الفني شرعية الحضور وشرعية الحياة.

لقد شكل هذا «الحج» الى عواصم الغرب، موضوعا لاكثر من كتاب، وربما نستطيع القول، انه شكل الموضوع الرئيسي لادب النصف الاول من القرن العشرين. فلقد كتبت الصفحات الكثيرة بين مصر ولبنان عن تجربة الشرقي في عواصم اوربا الغربية. ولا تزال الصفحات تتراكم. الا ان الامر هنا، ليس محصورا في تجربة الشرقي في مدن الغرب الكبرى. بل ان الامر، الذي نحن



بصدده الآن، ينحصر أولا في الدافع الانساني، وبالتالي، في الترجمة الفنية لهذه التجربة، ولهذا الدافع الفني.

الغرب، كصورة للتقدم، والغرب كطرف، سيم الانفتاح عليه، والغرب كقطب للمعادلة الحضارية الجديدة، هو موضوع التساؤل الآن، فعندما نسعى الى تلمس الميزة، او الخصوصية الابداعية الناتجة عن ضرورة «الانفتاح»، وضرورة التمسك «بالهوية» الحضارية سندرك، وبعد تراكم الاعمال الفنية منذ اواخر القرن التاسع عشر، حتى الربع الاخير، من القرن العشرين. ان هذه الصيغة مهتزة، وغير منطقية على الاطلاق. فلا الغرب غرب، ولا الشرق شرق، بمعنى وضوح الصفات والخصائص. ولا نستطيع بالتالي، الاعتراف او الشهادة، على نجاح هذه الصيغة التي لخصت منطلقات النهضة، والتي لخصت ايضا منطلقات الاستقلال والتحرر من الاستعمار.

منجذ، حين نتأمل اعمال الفنانين الاوائل، فثاني القرن التاسع عشر والنصف الاول من قرن العشرين ان الغرب الذي يشكل طرف المعادلة غرب متعدد. غرب ليس واحدا، وربما نستطيع القول، انه ليس غرب القرن التاسع عشر، ولا غرب قرن العشرين. وسوف يبدو لنا الامر اكثر تعقيدا، اذا انتقلنا الى طرف المعادلة الثاني، اذ من الصعب جدا، تلمس التراث، او تلمس الخصائص، والصفات الجوهرية للهوية الحضارية، بالمعنى العميق والشامل لشعار «الانفتاح والهوية».

عندما كان الفنان العربي او الشرقي يتأمل باعجاب اعمال ليوناردو دافنتشي، وميكال انجلو، وفانيل، اي يتأمل فن عصر النهضة الايطالية، في القرنين الخامس والسادس عشر، كناذج للفن في المطلق. كانت الحياة الفنية الاوروبية، تشهد التحولات الكبرى، وتقدم نحو عتبات الثورة الفنية، التي سيشهدها القرن العشرون. لم تكن كلاسيكية عصر النهضة قد غيبتها الحجب الكثيفة فحسب، بل كانت الرومنطيقية تلفظ انفاسها الاخيرة، وكانت المدرسة الطبيعية، ومدرسة الفن للفن، على فراش نزاعها الاخير ايضا.

ان السؤال الذي سي طرح نفسه بالخاح دائما، هو لماذا لم ينتبه، او لم يتجاوب الفنان العربي او الشرقي بعامة، عند دراسته او عند انفتاحه على الغرب، مع الحياة الفنية التي كان يعيشها الغرب انذاك؟ لماذا كان مشدودا الى ماضي الحضارة الغربية بشكل عام؟

يعود الفنان العربي اواخر القرن التاسع عشر، ليرسم لوحته على الطريقة الكلاسيكية الايطالية، ويرسم لوحاته الاخرى بالاسلوب الكلاسيكي، في الوقت الذي كانت عواصم العالم الكبرى، تتحدث عن الانطباعية، كمدرسة جديدة للمستقبل.

وبعد ان يضح العالم بأسره باحداث الثورة الفنية، في مطلع القرن العشرين، ويبرز اسم بيكاسو وبرك، وتبرز عناوين، مثل المستقبلية والتكعيبية والتجريدية سيعود الجيل الثاني من الفنانين العرب ليستلموا الاساليب الانطباعية

واساليب المدرسة الطبيعية والواقعية التي كانت تتراجع لتصبح من الماضي الذي تجاوزه العصر.

باختصار، لم يكن الغرب المتقدم، الغرب كنموذج للتقدم، غريبا واضحا، ولا غريبا واحدا، واذا أعدنا قراءتنا للفن الغربي، منذ اواخر القرن التاسع عشر، الى منتصف قرن العشرين، اخذين بالاعتبار التحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية التي رافقت هذا الفن، او التي كان الفن توجها لها، اي اخذين بالاعتبار الثورة الصناعية الكبرى، والحربين العالميتين الاولى والثانية. والتحولات الكبرى للمركزية الأوروبية، فسنجد ان مقولة الانفتاح كانت مقولة، من حيث التطبيق، مقولة مهتزة وسطحية. فلم يكن الغرب في هذه المقولة الاشكالا فارغ المضمون او ثوبا لجسد فارقه الروح منذ زمن ليس بقصير.

سؤال اخر، ربما كان اشد إلحاحا من السؤال الاول حول العلاقة بالغرب. يفرض نفسه الان بقسوة. انه السؤال المتعلق بالطرف الثاني من مقولة نهضة القرن التاسع عشر. اي مسألة «الهوية» الحضارية. فمن اين نبدأ بتلمس الخصوصية الحضارية في اللوحة الحديثة، هل نقف عند الانزيا؟ هل نقف عند ملامح الوجوه؟ او نتجاوزها لنقف عند خصائص الطبيعة كمناظر لاشجار وليوت ولطرقات، والتي اقتصرت عليها اعمال فناني النصف الاول من القرن العشرين.

هل ان الانسان في شكله وزيه وهل ان الطبيعة في مناظرها والوانها هي التي سوف تكون الشهادة المثل لفن متميز، يشهد بدوره على خصوصية ابداعية حضارية؟

تشكل السنوات القليلة التي سبقت منتصف القرن العشرين، سنوات الولادة الحقيقية، لحركة الفنون التشكيلية الحديثة في العالم العربي. ذلك ان فهما جديدا للفن، لمعناه، ولدوره، سيعدل من مقولات عصر النهضة، الذي اعتبرناه العتبة الاولى التي دخل منها الفنانون الاوائل الى عالم الفن. فاذا تبين لنا ان مقولة ضرورة «الانفتاح» على الغرب كمثال للتقدم الحضاري، وضرورة الالتفات الى الماضي وحياته. كتأكيد «للهوية» الحضارية، مقولة لم تر في الغرب الا اصول حرفة الرسم، ولم تر في الشرق الا العناوين الكبرى وحسب، فان سنوات الاستقلال، ستسلط الاضواء على الذات، اي على الحاضر كنقطة وصل، لا بد منها، لكي يم العبور الى الغرب، وبالتالي الى التقدم، والى الماضي، وبالتالي الى الهوية الحضارية.

سيرتفع منذ هذا التاريخ، شعار اخر، هو «الاصالة» و«الحداثة» فالفنانون العائدون حديثا من عواصم الغرب الفنية، كما فعل من سبقهم، يحملون هذه المرة سرا جديدا، غير سر الحرفة، فلقد همس اساتذتهم الغربيون في اذانهم، ان الفن الحديث، او بالاحرى ان الثورة الفنية الحديثة التي شهدناها الغرب منذ اوائل القرن العشرين، تدب في الكثير من قيمها الفنية، الى انفتاح



الغرب نفسه على الحضارات غير الأوروبية، خصوصا على الحضارات الشرقية بالذات.

ان الغرب هذه المرة لم يعد مثالا للتقدم وحسب، بل اصبح الغرب المتقدم مثالا للذاتية والفردية بامتياز من جهة ومثالا للعالمية من جهة ثانية. فالمدارس الفنية التي تراكمت منذ اوائل القرن العشرين، الى ما بعد الحرب العالمية الثانية، والتي تعتبر كأكبر ثورة فنية عرفتها أوروبا، وبالتالي، العالم الحديث، جعلت من «انا» الفنان المحور شبه الوحيد كمصدر للإبداع.

انطلاقا من هذا المبدأ، كان لا بد من ان يثور الفنانون الجدد، الذين تعرفوا هذه المرة عن قرب الى التاج الفني الغربي، على من سبقهم، فالاعمال التي تراكمت منذ مطلع القرن حتى منتصفه اعمال لا تنقل أي موقف ذاتي، عن الانسان وموقفه من العالم. فالمنظر الطبيعية واللوحات التي نقلت الوجوه، لا تخطر خطوة واحدة نحو الداخل، داخل الفنان كإنسان مستقل حر، له مواقفه المستقلة والحرّة.

ان سنوات الولادة، هي سنوات تأسيس استقلال اللوحة كلفة قائمة بحد ذاتها. ومن هنا ايضا، كان لا بد من ان تتراجع اعمال الفنانين الأوائل، كأعمال غموضيّة لفن حديث. فلم تعد اللوحة تستمد جماليّتها، كونها تنقل منظرا طبيعيا، هو الجميل في الاصل، كذلك لم تعد تستمد جماليّتها، من القدرة والتقنية على نقل الواقع، أكان وجها ام واقعا، بل اصبحت اللوحة تستمد جماليّتها من عناصرها الذاتية، أي من الالوان، كلفة قائمة بذاتها، ومن الاشكال، كلفة قائمة بذاتها ايضا، ومن الخطوط، كلفة مستقلة. أي اصبحت تستمد جماليّتها مما تخفيه هذه اللغات المستقلة، من معان، وافكار، ومشاعر لا وجود لها الا فيها، أي لا وجود لها، الا في عالم الفنان الذاتي، كاحساس، وذوق، وانفعال.

سيختفي، اذن، المنظر الطبيعي كموضوع وحيد، من اللوحة الحديثة، وسيختفي كذلك الموضوع، اكان وجها ام واقعا يرميا، وستراجع الرسم ايضا. فافهم الجديد، هم يتعلق بلغة اللوحة، وعالمها الداخلي، وما اللغة الجديدة، الا الالوان والاشكال والعلاقات القائمة بينها. لذلك ستكون البداية الجديدة، بداية تنطلق من التجريد، كمبدأ وكتوجه فني عرفته الثورة الفنية الحديثة.

الا ان المشكلة العميقة التي واجهتها هذه الولادة الجديدة لحركة الفنون التشكيلية، لا تنحصر في القيم الفنية المحضة التي بدأ الفنانون الجدد يطبقونها في نتائجهم الفني، كما لم تكن المشكلة محصورة لدى الفنانين الأوائل في التقنية التي تعلموها من معاهد الغرب الفنية. ان المشكلة ستترسم امامنا مرة جديدة في الشعار المعدل، أي في مسألة «الاصالة» و«الحداثة». ففي المرتين، الاولى والتي امتدت من اواخر القرن التاسع عشر حتى عصر الاستقلال، والثانية التي ابتدأت من الاربعينات حتى الثمانينات، نجد ان الشعار كان مجرد نظرية

عالقة في الهواء. ففي المرتين كان الواقع يفاجئنا بتحولات وبظواهر، وبتغيرات على الصعيد الاجتماعي والسياسي والحضاري بشكل عام، تشهد أول ما تشهد، بأن ما كان يبدو على صعيد النظرية منطقيا ومقنعا، وصيغة متينة لحل حضاري، هو على صعيد الممارسة، أو على صعيد التطبيق، متناقض وسطحي، وصيغة غير متماسكة في الجوهر.

فعلى الرغم من الوضوح المباشر والحدد، لكل من كلمة «اصالة»، و«حدائفة» على الصعيد اللغوي، أو على الصعيد القاموسي الخوض، فإنهما الكلمتان الأكثر غموضا، أو الأكثر التباسا، على الصعيدين الفني والإبداعي. وإذا كانت قد تراكمت اللوحات الحديثة، والتي من حيث النظرية، تدعى أنها تجمع بين القيم الفنية المعاصرة، ولا تتعارض من حيث المبدأ مع القيم الفنية التي عرفتها فنون التراث، إلا أنها، لم تستطع أن تؤسس لذوق عام متين وصلب وواضح. فاللغة التي راحت اللوحة الجديدة تحاول تأسيسها كلغة قائمة بذاتها، لم يتعلم الجمهور الواسع قراءتها، وبالتالي فإنها ظلت وعلى مدى الأربعين سنة الماضية — لغة مغلقة، أو لغة أشبه بالطلاسم. فالعلاقة التي قامت بين المتلقي وبين اللوحة الجديدة، علاقة لم تقم على فهم هذه اللغة بالذات واستيعابها.

من جهة أخرى لم تثر الدعوة إلى استلهاام التراث الفني لدى الفنانين أو النقاد، منذ ما تحولت هذه الدعوة إلى شعار في، رفعه أكثر من فنان، وأكثر من تجمع، أي جدل عميق، أو أي بحث جاد، يتناول هذه الدعوة من حيث المبدأ، أو من حيث الفلسفة الجمالية. بل بالعكس، فلقد رافق هذه الدعوة، منذ إطلاقها، شعور، يشبه إلى حد بعيد، المشاعر التي ترافق الدعوات ذات اللهجة المقدسة.

ثمّة تناقض، مثير للانتباه، فعلى الصعيد الفني الخوض، أي على صعيد القيم الفنية الجوهرية، التي يقوم عليها العمل الفني الحديث، وعلى صعيد المفهوم الجوهري للفن والفنان، كان لا بد من أن تثير الدعوة إلى استلهاام التراث الفني، جدلا واسعا، وتأملا جماليا عميقا، فثمة اختلاف، يصل إلى حدود التناقض الحاد، بين القيم الفنية التي تقوم عليها اللوحة الحديثة، وبين القيم الفنية، التي قام عليها فن التراث. يضاف إلى ذلك، أن ثمة حجبا كثيفة، تفصل بين الحاضر وبين الماضي. ففن التراث نفسه، فن محاصر بالسيان من جهة، وعلى مسافة بعيدة من الذوق ومن التذوق السائدين، من جهة ثانية. لفهم هذا التناقض، أو لفهم هذا القبول شبه المطلق، أو شبه المقدس، بهذه الدعوة، لا بد لنا من العودة مرة جديدة إلى المنطلقات الاجتماعية والثقافية، أي إلى المنطلقات الحضارية للمجتمعات العربية الحديثة نفسها. فالتراث هنا، ليس نتاج الماضي الإبداعي، بل أنه العلامة، أو الشهادة على الخصوصية الحضارية، وبالتالي أنه علامة الاستقلال عن الغير، وبكلام أوضح، أنه العلامة على عدم الوقوع في التبعية الحضارية للغرب. فالمقدس إذن، ليس



القيم الجمالية، ولا فن التراث، بل ان المقدس، هو «الهوية» وبالتالي الماضي، مصدر هذه الهوية.

علينا هنا، ان نسارع الى الاشارة: بان الاهتمام بفنون التراث على الصعيد الفني اخفض اهتمام حديث العهد جدا. فاذا كان اكتشاف الحضارات الكبرى، كالحضارة المصرية القديمة، وحضارات ما بين النهرين، اكتشافا حديثا، لم يتم الاطلاع عليه بعد، بشكل واسع ودقيق، من قبل الفنانين والمثقفين انفسهم، فان الاهتمام بالواسطي، (القرن الثالث عشر) وبرسومه التي رافقت نصوص الحريري (القرن الثاني عشر) اهتمام حديث (اوائل السبعينات) كذلك يمكن القول، ان اطلاع الفنانين المعاصرين، والذين مشوا تحت شعار استلهام التراث، على فنون الخط العربي، والزخرفة التراثية، وفن الرسم اطلع فني جدا. يكفي ان نشير هنا، الى ان معظم هذه الكنوز الفنية، لا تزال سجينات المتاحف الغربية، وما وصل اليها منها، هو صور عنها فقط.

مع ذلك، فان عدد الفنانين الذين يلتقون في التيار التراثي، اذا جاز التعبير، لا يكاد يحصى. فالاعمال التي تستوحى الخط العربي، اعمال منتشرة في معظم العواصم العربية. وتكاد تكون الاعمال الاكثر نتاجا او الاكثر هيمنة. في الوقت الذي لم تبلور فيه بعد، اي نظرة جمالية شاملة، عن فن الرسم التراثي، او فن الخط، او فن الزخرفة، او فن الايقونة الشرقية او فن النسيج والمعادن والخشب والحزف، كفنون قائمة بذاتها، تنحدر من فلسفة او من رؤية جمالية تشمل معنى الفن ومصيره ومعنى الفنان ودوره.

من جهة ثانية، ان التيار الذي رفع شعار استلهام التراث، وبخاصة الخط العربي، باستثناء بعض الاعمال القليلة، راح يستلهم في الواقع ما استوحاه الفنانون الغربيون عن هذا التراث بالذات. فالطريق التي شقها الغرب نحو فنون الاسلام، لا تزال حتى الان الطريق التي يسلكها الفنانون الشرقيون، وباختصار شديد، ان ما يحدث في هذا الاتجاه هو نوع من التوفيقية التي يمكن تسميتها بالتلفيق! فالتقنية والادوات والطموحات والقيم والمعايير جميعها يحملها هؤلاء الفنانون من معاهد الغرب ومدارسه التي لا تزال في نظر الغالبية، ان لم نقل جميع الفنانين العرب، المثال والنموذج الفني شبه المطلق او شبه الكامل، ولا يبقى للتراث الا اشكال حروف وبقايا نقط شوحتها مواد اللوحة الحديثة، وايد يلذ لها الارتجاف فوق بياض الأوراق والاقمشة. اننا لا شك نشهد مرة اخرى تداخل منطقتين فئتين متعارضتين، ولا اقصد هنا غلبة فن على فن او تفوق ابداع على ابداع. ان الماء حق والنار حق الا انهما لا يجتمعان!

وسوف تزداد حدة التناقض، اذا انتقلنا الى الذوق العام السائد في المجتمع العربي الحديث، والذي يفترض ان يشكل الارض الخصبة لابداع الفنان، ذلك انه، في الوقت الذي راح الفنان الحديث يلتفت بلهفة، الى فنون التراث في قصد استلهامها لفن جديد، كان الذوق الاجتماعي السائد، يسارع الى التخلي عما تبقى من هذا التراث الفني.

وفي الوقت الذي سعى فيه الفنان نحو الماضي، كون هذا الماضي، سيشهد له بالاصالة وبالانتفاء الحضاري المميز. كان الماضي، وعلى صعيد الفن بالذات يبدو كعلامة سلبية بالنسبة الى الذوق العام السائد. فالاثار التراثية المتناثرة والقليلة جدا، سواء أكانت في اثاث البيت ام في الازياء، ام في العمارة، بدت كعلامة تأخر عن الروح العصرية، بالمعنى الاجتماعي وبالتالي عن التقدم بمفهومه الشامل.

يكفي هنا، ان نحول الان في العواصم العربية ذي التاريخ الطويل، او ذي التراث، لنذكر كيف ان هذه المدن بعمارتها واسواقها وازيائها وعاداتها وطموحاتها وهواجسها، تتقدم بسرعة لا تقاوم نحو الانصهار بمظاهر واشكال الحياة المسماة عصرية وحديثة، اي بمظاهر الحياة الغربية بشتى تفاصيلها الصغيرة وعناوينها الكبيرة، عن طريق الاستهلاك الصرف والتقليد السطحي والتبعية المشوهة.

ان الاستنتاج المنطقي، الذي يمكن ان يخرج به المرء في مثل هذا التأمل، هو ان نحو الفن في حركة الفنون التشكيلية العربية، انما يم في ثقافة الفنان، لا في قلبه او في عينه. فالانتقال من موقف فني، او من مبدأ فني، الى مبدأ آخر، انما يم نتيجة تطور الموقف، او المبدأ الثقافي العام، والذي يتحدر، او الذي تصوغه المواقف السياسية الاجتماعية والفكرية العامة.

واذا كان هذا النحو، يبدو نحوا طبيعيا، على صعيد التطور المجتمعي، الا انه يبدو تطورا غير طبيعي، على الصعيد الفني المحض. ذلك انه سيصل بنا، الى معادلات فكرية توفيقية الصفات، تتناقض بالضرورة مع جوهر الابداع، وجوهر العمل الفني نفسه. وبالتالي سيصل بنا الى غربة حادة تجمع الفنان والمتلقي، الفنان والجمهور الواسع معا. وهذا ما هو حاصل بالفعل.

من هنا نستطيع القول، ان العودة الى استلهام التراث، عردة فكرية فوقية، اذا جاز التعبير، ذلك انها كانت بمثابة جواب عن مشكلة حضارية، واجهها المجتمع العربي، في سعيه الجديد لتجاوز مشكلاته الحضارية. او لحل مشكلاته مع الغرب الذي بدا انه يحمل وجهها آخر، غير وجه التقدم. ذلك ان الغرب المتقدم في القرن التاسع عشر، هو الغرب المستعمر في عهد الاستقلال. كذلك نستطيع تفسير ظاهرة «الحج» الى العواصم الفنية الكبرى في اوربا في اواخر القرن التاسع عشر وسنوات القرن العشرين، كجواب عن مشكلات اجتماعية حضارية نابعة من الازمات التي كان يعانيها المجتمع العربي الرازح تحت امراض الامبراطورية العثمانية.

وفي كلا الحالتين نستطيع القول، ان نحو الفن في الحركة التشكيلية الحديثة، انما كان نحوا غير فني، بمعنى انه لم يكن ينبع من المشكلات الفنية المحضة. اي انه ليس نحو اليد التي ترسم، ولا العين التي تتذوق ولا القلب الذي يرى! لذلك لم تستطع حركة الفنون التشكيلية، خلال المئة سنة الماضية، ان تؤسس للغة فنية، تتسع وتعمق وتعم، لتشكل لغة تواصل بين الفنان وجمهوره، او بين



العمل الفني وبين متلقي هذا العمل، وبالتالي لتجذر دور الفنان الفاعل على صعيد التغيير والتأثير.

لم تصمد «الحداثة» كعنوان ولا كشعاراً ومرة جديدة تلتهم نار الحروب الخارجية والداخلية والاهلية التي ازدادت اشتعالاً مع نهاية القرن هذه العناوين الجذابة، والشعارات البراقة. ومرة جديدة تضطرب الخطوات التشكيلية في تقدمها الجامع لتحقيق «مواكبة العصر»، أو لتعميق «الاصالة». فالعصر نفسه موضوع الحروب، متسلط متفطرس متأمر وعدو. والماضي وان كان بدا أكثر جاذبية وأكثر إثارة، هو غامض وملتبس على الكثيرين.

هكذا مع ثمانينات هذا القرن خفت تلك الحماسة التي رافقت ما تسميه الحداثة في الحركة التشكيلية فتفككت تلك الروابط التي كانت تجمع بين الفنانين العرب المحدثين فيتوزعون هنا وهناك وهناك، وإذا بتلك المؤسسات الفنية من صالات عرض الى متاحف الى معاهد الى صالونات الى مجلات، تنهار بدورها لتؤكد انها لم تستطع ان تحفر عميقاً او تبني على صخر.

ان الاضطراب الحاصل في الحياة الفنية بعد أكثر من مئة عام على مغامرة الفنون التشكيلية، لا يدعو الى اعادة النظر بمسألة الانفتاح على الفنون الغربية والاحد بقيم الفن الحديث كقيم عالمية او حديثة عامة فحسب، بل ان هذا الاضطراب يدعو المرء الى اعادة النظر بشعار استلهاهم التراث، او بالاحرى بفنون التراث نفسها. ذلك ان المشكلة ليست في ايجاد جواب على المشكلات الحضارية الكبرى التي يعانيها المجتمع ككل، بل في ايجاد الصيغ الفنية لترجمة الرؤى الكبرى التي يحملها المجتمع ككل. فنون التراث، وان كانت تعطي اللوحة الحديثة بعض الصفات المميزة، الا انها لا تستطيع ان تعطي هذه اللوحة هويتها الفنية او هويتها الحضارية، فاهوية الفنية، هوية لا بد من ان تنحدر من الرؤيا الشاملة، او من الفلسفة الجمالية الكلية، وهي بالضرورة رؤيا وفلسفة مستقبليتان، ذلك ان الخصوصية الكبرى التي تميز بها الفن الاسلامي التراثي، انما تبع من مثل هذه الرؤيا ومن مثل هذه الفلسفة التي وقفت وراء تجليه المثير والمدهش.

وحدة زخرفية من  
هامش مصحف من  
مكتبة السلطان  
الملكوي قانسوة  
الفوري



## لماذا الفن الإسلامي

قد يكون من الواجبات الملحة ان يزداد اهتمامنا جميعا بالفن الاسلامي، نقادا ومؤرخين وفنانين ومثقفين، ليس لان هذا الفن هو جزء من تراث شكل في المئة سنة الماضية العنوان الثقافي البارز، بل لان هذا الفن تسدل بيننا وبينه، ومنذ اكثر من قرنين حجب النسيان والاهمال والجهل، في الوقت الذي لا يزال يطرح فيه، وعلى الصعيدين الابداعي والجمالي، اعمق الاسئلة واحرجها. الملفت هنا، ليس الاهتمام بالفن الاسلامي، وان كان اهتماما جديدا، بل الملفت هو عدم الاهتمام من قبل الذين يعتبرون انفسهم ورثة هذا الفن. ان الملفت حقا هو هذا الاغتراب الحاصل بين المجتمعات العربية الحديثة والاسلامية الحديثة، وبين الفن الاسلامي الذي ازدهر وانتشر وحقق اضافات فنية حضارية مذهلة في ماضي هذه المجتمعات بالذات. هكذا يجيء اهتمامي بالفن الاسلامي، اهتماما فنيا محضا، فهو يقدم اجوبة عميقة ونادرة في تاريخ الحضارات، عن الكثير من المسائل الجمالية والابداعية، والتي تشكل بدورها الاسئلة الابداعية العالمية الراهنة.

لم يكن اهتمامي بهذا الفن نابعا من موقف قومي او ديني او تراثي، بمقدار ما كان اهتماما جماليا. فلقد اعدت قراءة هذا الفن، في الوقت الذي كنت اقرأ فيه واتابع حركة الفن الحديث كما تجلت منذ بداية القرن العشرين، وكما مضى بها الفنانون العرب المحدثون في نصف القرن الماضي. لقد اثارني اولا ندرة الدراسات العربية او الشرقية، سواء الدراسات التراثية، ام الحديثة، مقابل وفرة التعليقات والتحليلات والدراسات التي قام بها المستشرقون عبر المئة سنة الماضية والتي في معظمها تشكك في خصوصيات الفن الاسلامي وقيمه الابداعية، او التي تتشابه في نتائجها، حيث تدرج هذا الفن اما ضمن الفنون الصغرى، او ضمن الفنون التزيينية مع اعتبار التزيين او الزخرفة فنا سهلا وثانويا.

لكننا اذا تأملنا مسار الفن الاسلامي عبر عشرة قرون واكثر، لا بد من ان ندهش للوحدة التي تجل فيها فيما هو ينتشر ويزدهر عبر مجتمعات وحضارات وقارات تختلف وتتعدد في مصادرها الفنية واذواقها وعاداتها ومناخاتها وثقافتها.

انها بالطبع ظاهرة تاريخية لم يعرفها تاريخ الفن، لا القديم ولا الحديث، وعندما ننحني في تأملنا مجتهدين في قراءة جماليات هذا الفن ستزداد دهشتنا عندما يتضح لنا انه فن ينحدر من رؤيا فلسفية جمالية تشمل الانسان والكون،



وتستلهم. في الوقت نفسه، الرؤيا الدينية الاسلامية، وترجم هذا الاستلهام الى لغة فنية صرفة وصافية لم نر مثيلا لها في معظم الفنون التي استلهمت الفلسفة والدين. يضاف الى ذلك انه فن، في الوقت الذي يحجر عميقا في الغيب والدين يغزو الحياة اليومية في ادق تفاصيلها. مالنا البيت والشارع والمدينة والامة والقارة بأسرها. انه بالتالي فن يجمع بين الطرفين: الغيب والوجود، السماء والارض، الرب والعبد، الروح والجسد، التجريد والحس.

انطلاقا من هذه الخصوصيات يبدو الاهتمام بالفن الاسلامي جزءا من الاهتمام بالمسائل الفنية والحضارية الراهنة وبالاخص بالاسئلة التي تترآم منذ ثورة الفن الحديث التي ارادت افقا اوسع مجال الابداع ولحضور الفنان، ليس في عصره وزمنه وبيئته، بل في زمن ومكان الابداع، حيث يتراجع او يتقدم الزمن بلا اوقات، وحيث يتسع او يضيق المكان بلا حدود.

الملفت للانتباه في النقد الغربي للفن الاسلامي او في مجموع تلك الدراسات والابحاث التي قام بها بحاثة ومؤرخون لهم دون شك مقدرتهم العلمية، معالجتها للمسائل نفسها، منذ بداية ظاهرة الاستشراق او الاهتمام بالحضارات غير الأوروبية. ونستطيع ان نحصر هذه المسائل بالبحث اولا عن مصادر ومنابع الفن الاسلامي، ومسألة المنع الديني للتصوير، والجانب الحرفي، لهذا الفن، ومسألة الزخرفة.

ويبدو واضحا ان النقد الغربي قد استبسل، وتوقف طويلا في بحثه عن اصول وجذور ومنابع الفن الاسلامي، لا ليجيب عن الاسئلة المثيرة في هذه المسألة بقدر ما كان يسعى ليثبت بان هذه الاصول والينابيع انما هي اصول تعود الى ادیان وحضارات غير اسلامية او غير عربية او متناقضة مع الاسلام، كالقول بالتأثير البيزنطي المسيحي او بالروماني الهليني او بالساساني الفارسي. ولا تكاد تخلو دراسة او تعليق او مقالة الا وتردد ان الدين الاسلامي منع التصوير حتى باتت هذه المقولة حقيقة بديية غير قابلة للمناقشة والجدل. والمؤسف في الامر، ان معظم النقاد ومثقفني وفناني العالم العربي والاسلامي يعتقدون بصحة وصواب هذه المقولة وكأنها ايضا حقيقة تاريخية يرددونها ويؤكدونها من دون اي مراجعة او تمحيص.

لقد قرأ النقاد الغربيون الفن الاسلامي، انطلاقا من القيم التي تراكمت منذ عصر النهضة الأوروبية الشهيرة، اي انهم قرأوا الفن الاسلامي عبر قيم فنية تجمع بين النظرة الاغريقية وبين النظرة الأوروبية للفن، حيث تشكل نظرية «الحاكمة» القاعدة الجوهرية لاي توجه فني، وحيث شهادة الفن على العصر والواقع والانسان الفرد في صراعه ومعاناته هدف الفن ومجاله وبالتالي فانه من الضرورة ان لا يرى هؤلاء النقاد في الفن الاسلامي الشيء الكثير او المهم. ولذلك ادرجوه ضمن الفنون الصغرى. ألغوه عندما ارخوا للفنون بحيث فقزت معظم، او بالاحرى جميع الكتب الفنية التي تؤرخ لفنون الحضارات عندما وصلت الى الفن البيزنطي، الى فن النهضة في القرن الخامس عشر رأسا من

دون ان تشير ولو بلمحة صغيرة الى الفن الاسلامي.  
ان المشكلة قائمة اساسا في المنطلقات النظرية وفي القيم الجمالية التي يتم عبرها قراءة الفن الاسلامي. فلنكي نفهم ما اخذه الفن الاسلامي وما اضافه، لا بد من اعادة النظر في الطرق والاساليب التي اعتمدت في الاقتراب منه، اي التخلي عن المناهج والقيم التي عرفها النقد الغربي وعلينا هنا ان نتقل الى الرؤية الدينية التي حملها المسلمون عن الانسان والكون. اذ ذاك ندرك ان الفن الاسلامي ليس اثارا فنية، وليس شهادات على العصر، بقدر ما هو ترجمة فنية لرؤيا شاملة. ولا نعود نبحث في الاساليب البيزنطية او الساسانية بل نبحث في الفكر البيزنطي والفلسفة البيزنطية او الساسانية او الشرقية التي سبقت الرؤيا الاسلامية. في الجانب الديني او الجانب المدني.

ان المثير حقا في مسألة المصادر والينابيع، اي تأثير الفن الاسلامي بالفنون السابقة، ليست الفسيفساء البيزنطية التي زينت بعض الجوامع والمساجد الاسلامية الاولى ولا هي اشكال القبة التي تذكر بالقبة الساسانية، ولا هي ايضا تيجان العواميد الرومانية. بل المثير حقا هو ما حدث لهذه التأثيرات او هذه الاساليب من ضبط وتغيير وتحسين. اي ان المثير هو مبدأ التوحيد ومبدأ المساواة ومبدأ الغاء الصراع بين الانسان والغيب، وبين الانسان والطبيعة وبين الانسان والخطيئة. اي المبادئ التي جاء بها الاسلام والتي سرعان ما ترجمها الفن الاسلامي وطبقها.

ذلك اننا لا نستطيع فهم الزخرفة، او الرقش او الخط او النسيج وما الى ذلك من انواع بمعزل عن الرؤيا الجمالية والفلسفية التي تقف وراء الفن الاسلامي، اي اننا لا نستطيع ان نفهم الفن الاسلامي بمعزل عن الفهم الاسلامي للانسان واجتماع والوجود والغيب. فعندما ندرك ان كل ظاهر هو زائل، ندرك لماذا لم يرسم الفنان المسلم الشجرة والنهر والوجه الانساني. وعندما ندرك ان الرؤيا الفلسفية تقول بوحدة الوجود ازاء وحدة الغيب وبأن الكون ينتظم في نظام الهي محكم يتجلى في الفضاء الواسع كما يتجلى في ورقة الشجرة وفي قطرة الماء، ندرك ان الزخرفة في الفن الاسلامي ما هي الا الشهادة الفنية المقابلة لشهادة التوحيد الكبرى التي رفعها الاسلام.

لم يصور الفنان المسلم لان الدين يمنع التصوير. بل لان هذا الفنان لم يكن مؤمنا ولا مهتما بتصوير الطبيعة والانسان على اسلوب ومنهج «المحاكاة» كما عرفتها الحضارة اليونانية ومن تأثر بها. المشكلة ليست اذن محصورة بالدين، وتحريماته، بل هي محصورة في النظرة الى الفن وفي اهداف وغايات الفن. فمنذ البداية، لم يكن الفنان المسلم الاول مشغولا بتعمير المدن كعلامة على انتصاره وكطموح الى سلطة اوسع، كما جرت تقاليد الانتصار والفتوحات في الحضارات السابقة. هذا الفنان كان مشغولا ببناء مدينة الله. المدينة التي لا تتنصر لانها لا تنهزم، والمدينة التي لا تطمح لانها لا تفتقر. انها مدينة الحق الواحد الشاهدة على عرضية وفناء كل شيء الا هو. فهو الحي الغالب الفني



الباقى. فعندما بنى المسلمون المنتصرون فى الاندلس اول اثارهم الفنية، حفروا على جدرانها: «لا غالب الا الله» كرد واضح على تقاليد الحضارات السابقة الرومانية والبيزنطية والساسانية، واقتداء بالآية الكريمة: «وما رميت اذ رميت ولكل الله رعى».

اخيرا، لا بد من الاشارة الى المنهج النقدي لهذه القراءات التأملية. فلقد وقفت امام اثار الفن الاسلامى وقفة توحى بين انواعه وتوحد كذلك بين مراحلها او عصوره. فلم اقف امام هذه الاثار كونها تنقسم الى انواع: فن العمارة، فن الخط، فن التصوير، فن النسيج، فن الرقش... وما الى ذلك، كذلك لم اقف امام هذه الاثار كآثار اموية، عباسية، طولونية، فاطمية، مملوكية، عثمانية، او مغولية، سلجوقية، صفوية، اندلسية، وما الى ذلك... ذلك ان هذه القراءات انما تسعى للوصول الى الخصائص الجمالية والصفات الابداعية التى تميز بها هذا الفن. وليست غايتها التأريخ او التحليل او التوثيق.

الا ان ما شجعني على المضي فى مثل هذه الطريق، هو ان المناهج النقدية التى قرأت الفن الاسلامى فى انواع وعبر عصور وتحت عناوين اخرى مختلفة، انما هي مناهج واساليب اكاديمية تنتمى الى المدارس والتيارات النقدية الغربية والتي تتوافق او تتناسب او تتبع من الفن الغربى وانواعه وعصوره وقيمه الابداعية. ولما كان الفن الاسلامى يختلف فى جماليته وابداعيته ومساره عن الفن الغربى، فانه من البدييات النقدية ان نمضي فى طرق ودروب تتوافق وتتناسب وتتبع من هذه الجمالية وهذا المسار بالذات.

الا ان هذه المناهج النقدية التى قسمت الفن الاسلامى الى انواع والى عصور لا تلتزم القيم الاكاديمية والنقدية بل هي وفي اكثر الاحيان تحيى نتيجة الخلافات السياسية والقومية، والتحوليات الكبرى التى طرأت فى المجتمعات الاسلامية او على ارض الاسلام. فالغرب ومنذ القرن التاسع عشر يوزع الفن الاسلامى تحت عناوين مختلفة تتغير سنة بعد سنة او فى مناسبة اثر مناسبة على حسب المصالح والظروف السياسية. فمرة هو التصوير العربى، او المنمنمات المغولية، او هو اثار اواسط اسيا الفنية، او هو الفن التركى او الاثار العثمانية، او الفن المملوكى، او الفن العربى الاسلامى وغيرها من اسماء تكثر وتتوسع. الا ان جميع هذه التسميات انما يراعى الخلافات والحساسيات القومية والجغرافية والسياسية الحديثة التى طرأت على بلاد الاسلام. فعندما نقول التصوير العربى، نكون قد الغينا بالضرورة التصوير الذى ازدهر فى ايران، او الهند، وعندما نقول الفن العثمانى او التركى، نكون نؤكد على الاختلاف القومى القائم بين الاثراك والعرب، وهكذا فان هذه التقسيمات وهذه التسميات، تبدو ومنذ البداية قلقلة وخيشة فى اغلب الاحيان.

لكننى فى قراءتي لجمالية الفن الاسلامى اكتشفت اولا ان المميزات التى تميز الفن الاسلامى بين عصر وعصر وبين نوع ونوع، لا تشكل منعطفات

جوهريّة، كذلك التي تميز فن القرون الوسطى وفن عصر النهضة والفن الحديث، في الفن الأوروبي. ووجدت ثانيا أن الصفات التي تميز بها الفن الإسلامي بين عصر وعصر هي واحدة من حيث الجوهر، ولا تشهد على خصائص هذا العصر أو ذلك. فلا نستطيع على سبيل المثال أن نقرأ الصفات الاجتماعيّة والسياسيّة لعصر المماليك، من خلال الفن المملوكي كذلك لا نستطيع قراءة الخلافات أو المميزات أو التحولات السياسيّة والاجتماعيّة بين عصر الأموي والعصر العباسي والعصر العثماني عبر الآثار الفنيّة، فالفن المملوكي إذا جازت التسمية، تميز بجمالية وازدهار وغنى واضح على الرغم من مظاهر الانحطاط السياسي والاجتماعي التي سادت عصر المماليك. وعلى سبيل مثال أيضا فإن السلطان حسن الذي اتسم عصره بالاضطراب والقلق، نحي عن السلطة ثم أعيد إليها أكثر من ثماني عشرة مرة، ترك لنا جامعا ومدرسة تعدان من روائع الفن الإسلامي.

كذلك في انتقالنا من فن الخط إلى فن الخزف إلى فن النسيج إلى فن الحفر على النحاس، لا ننتقل من خصائص ومميزات تختلف في كل نوع عنها في الأنواع الأخرى. بل بالعكس تماما فأننا وعلى الرغم من هذا الانتقال، نقف أمام الخصائص وحتى أمام الأساليب والمبادئ الفنيّة نفسها.

الصفات الواحدة للفن الإسلامي عبر كل العصور وعبر كل الأنواع لا تعني أنه فن لم يتطور أو لم يتم. بل تعني أنه فن لم يغير في فلسفته وجماليته المستقلة أساسا عن التطورات السياسيّة والاجتماعيّة كما هي في فنون أخرى. ذلك أن الإضافات التي اكتسبها الفن الإسلامي بين عصر وعصر وبين نوع ونوع إنما هي إضافات لا تعدو في الحقيقة كونها حلولاً جديدة أو احتمالات أو إمكانات لتوالد المبدأ الأول الذي التزمه الفن الإسلامي، لقد حدث مع ازدهار السلطة السياسيّة وانتقالها من مكان إلى مكان، تطور في التقنيات، وفي إيجاد حلول جديدة، وتطويع مواد جديدة من دون أن يكون لذلك تأثير على الموقف الفلسفي أو الجمالي. على سبيل المثال يستشهد الجميع بالخط الديواني كخصوصيّة، متفردة. في الفن العثماني، لم تكن موجودة من قبل، لكننا حين نتأمل هذا النوع من الخط، نجد أنه يلتزم القواعد الأساسيّة للتخطيط. ويلتزم أوزان الخط كما نظمها كل من ابن مقلة وابن البواب. وأن الجديد فيه، إنما هو اكتشاف إمكانات جديدة في الريشة عنها، وفي تطبيق المبادئ نفسها، بحيث يكون جديده توالدا أو تجليا جديدا للمبدأ الواحد.

باعتقادي أن أهمّنا للفن الإسلامي، وجهلنا به وله والصعوبة في قراءته وتقويمه من جديد. كامن في الاختلاف العميق بين القيم الفنيّة السائدة الحديثة منها والمنحدرة من الفهم الغربي للفن عامة وبين القيم الفنيّة والفلسفيّة الجماليّة الدينيّة للفن الإسلامي. وهو خلاف لا ينحصر بالأساليب والتقنيات بل بالأهداف والغايات وما يتعلق بهذه الأهداف والغايات أن تصوراتنا الحديثة عن الفن، تنصّره كعبير عال عن الإنسان والمجتمع



في الصراع والمعاناة واكتشاف المجهول ومواجهة الموت... الفن يطرح الاسئلة،  
يثير العواطف والافكار، يصف، يعارض، يروي، يتمرد، يحلم، يسجل، هو  
مرآة وهو منارة، يستنجد بالعفوية والحرية ويقدس الانسان الفرد ويرفعه لقيمه  
كنقطة في وسط دائرة الكون، كمصدر وحي ونقطة انطلاق.  
في حين يكشف لنا التأمل بالفن الاسلامي بانه فن لا يصف، ولا يخبر،  
ولا يحرض، ولا يدين، ولا يمدح، ولا يؤرخ، فن لا يغضب، ولا يصارع ولا  
يعبر. فهو فن الشهادة لا فن التعبير، لا يطرح الاسئلة ولا يتساءل، فهو فن  
الجواب لا فن السؤال. لا يعالي ولا يبحث، فهو فن المبدأ لا فن الذاتية. انه  
فن يتجاوز «انا» الفرد و«انا» الفنان ليقم الحق، ليقم الله كنقطة في وسط  
دائرة الكون والغيب منه الانطلاق، وحوله الطواف واليه الرجوع.

### كَلِمَةُ شُكْرٍ

كلمة اخيرة، هي كلمة شكر للصديق الزميل جوزف طراب، الذي  
شاركني الحوار في هذه التأملات خلال السنوات العشر الماضية. وكلمة شكر  
ثانية للصديقين، الخطاط المزخرف علي شوريا، والمخرج طلال محفوفي، اللذين  
لولاهما لما كان هذا الكتاب. وثالثة لا بد منها لدار المعرفة — بيروت التي  
رعت بحماسة، تحقيق هذا المشروع واخرجه الى النور.

ميرفت

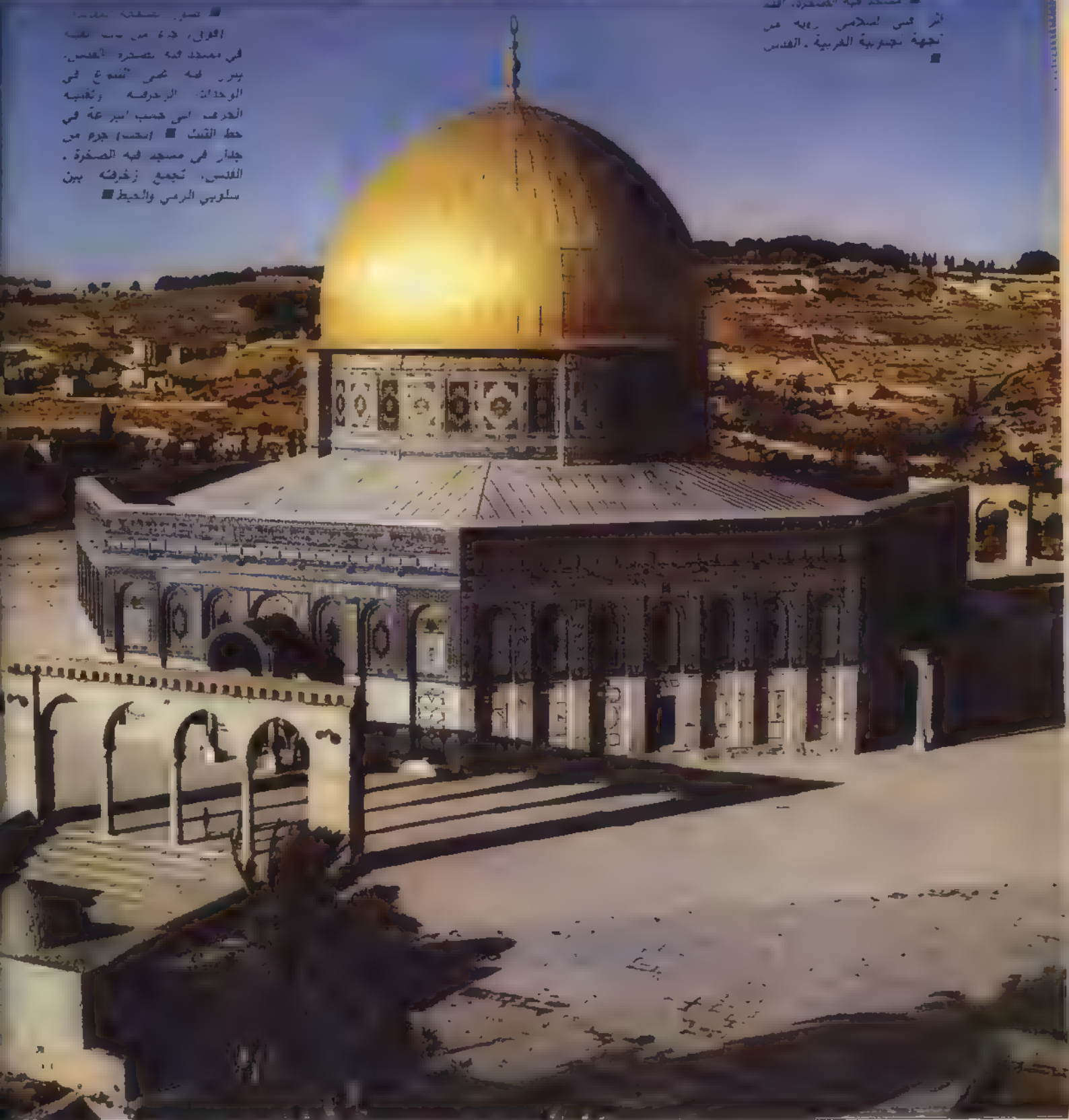
# القسم الأول





■ مسجد فيه الصخرة، القدس  
التي هي إسلامي روية من  
تجربة تجريبية الغربية، القدس

■ صور، صقلية المقدسة  
القول، جزء من باب مكة  
في مسجد فيه صخرة القدس.  
يتردد فيه خمس أنواع في  
الوحدات: الزخرفة وتقسيم  
الطرق التي حسب أربعة في  
خط القوس ■ (نصف) جزء من  
جدار في مسجد فيه للصخرة،  
القدس، تجمع زخرفته بين  
سلوبي الرمي والحيط ■



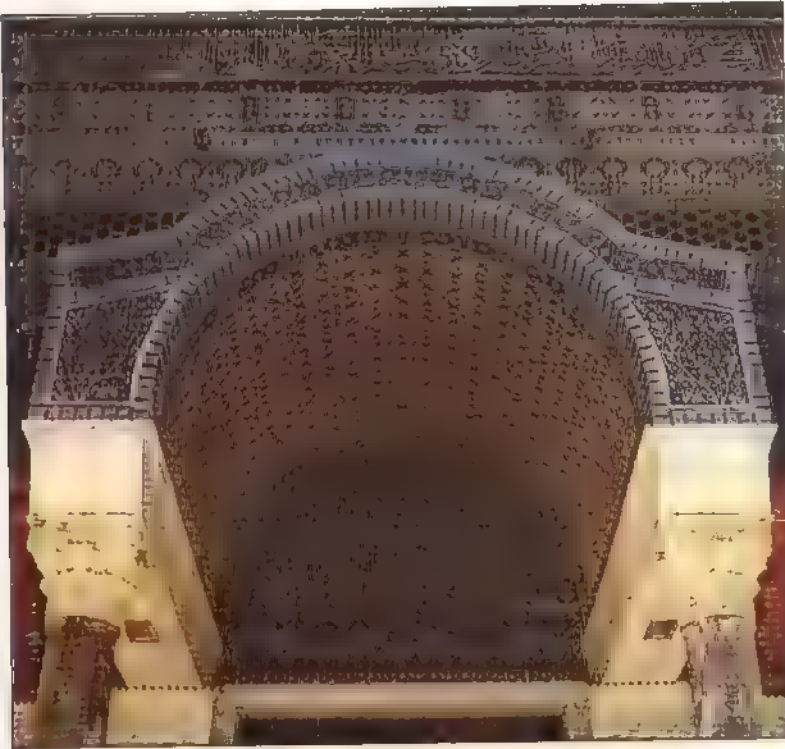


## اسئلة الفن الاسلامي الراهنه

يطرح الفن الاسلامي، عبر خصائصه الجمالية، وعبر اثاره المتراكمة منذ اكثر من الف عام في الزمن الفني المعاصر، بشكل خاص واكثر من اي زمن مضى — الاسئلة الفنية الاكثر احراجا والاكثر الحاحا، حول معنى الفن وهدفه، وحول دور الفنان وابداعه، وحول وظيفة المتلقي او المشاهد، وذوقه.

ولا تشكل هذه الاسئلة الكبرى، العناوين الرئيسة، او العناوين الخاصة، لدى المجتمعات التي تعتبر نفسها من الورثة الشرعيين لهذا التراث الفني فحسب، بل هي اسئلة تشكل العناوين الرئيسة ايضا في الجدل، وفي الحوار الفني العالمي الدائر بين اوساط النقاد والمؤرخين والفنانين فلقد قوي حضور الفن الاسلامي باسئلته وفلسفته، وبشكل مفاجيء وغير مرقب، في الجدل ومناقشة الفنية المعاصرة، منذ الخطوات الاولى لثورة الفن الحديث المثيرة (١)، التي شهدتها العواصم الاوروبية في اواخر القرن الماضي، والتي تحولت الى ثورة فنية عالمية عمت العالم، بما فيه العالم العربي، والعالم الاسلامي، مع النصف الاول من القرن العشرين.

إن. الوقوف امام خصوصيات وصفات الفن الاسلامي، يكشف عن مبادئ وقيم فنية تلتقي بقوة مع



يؤي فيها النقد المعاصر الحجة التي هيأت لثورة الفن الحديث، كونها وقفت في وجه المدارس الفنية التي سبقتها، أو كونها جاءت في مواكبة الثورة الصناعية فحسب، بل لأنها

هامش (١)

لا تتمحور أهمية المدرسة الانتطاعية (١٨٨٠ - ١٩٠٠) التي



شيئا فشيئا حققت الانقطاع التام مع الماضي الفني، سواء أكان هذا الماضي ينحدر من المفهوم الجمالي اليوناني القديم، أم المنحدر من المفهوم الجمالي لعصر النهضة.

في تحديده سمات العامة للثورة الفنية الحديثة، يقول هيربرت ريد في كتابه «الفن اليوم» «ظهرت ثورات في تاريخ الفن قبل اليوم مع كل جيل جديد تشبث ثورة. ومن حين لآخر، كل قرن أو ما يقرب من قرن نجد تقوى كبيرا أو عميقا في الحساسية يُعبر عنه بالعصر الفني - كالعصر الثالث، والعصر الرابع، وعصر الباروك، وعصر الرنسانس، والعصر الرومنطقي، وعصر الانطباعيين وهلم جرا. غير أنني أظن أننا نستطيع بالفعل أن نلمح اختلافا نوعيا في الثورة المعاصرة؛ فهي ليست قليا لصفحة الحاضر أو حتى رجوعا إلى الوراء، ولكنها في الحقيقة قطع للدرب، وتحويل للسلطة... أننا الآن أمام ميلاد جسم جديد، أو أحسام جديدة متميزة الشخصية وغير قابلة للانتصار مع الجسم القديم.»

لعل هذا الانقطاع عن الماضي بالذات، هو الذي فتح الباب واسعا للفن الإسلامي للحضور مرة جديدة وبقوة، في التنظير حول فلسفة الفن وجماليته. ففي الوقت الذي أغلقت فيه الأبواب على فن النهضة، فتحت الأبواب على الماضي الأبعد، وعلى الحضارات الأبعد في الزمان والمكان، فاستلهم فنون الحضارات القديمة، المصرية القديمة، ما بين النهرين، الشرق الأقصى، الأميركية القديمة، وفنون ما يسمى بالحضارات البدائية، واحده من سمات الفن الحديث.

أهم الفني المعاصر، في الكثير من مبادئه ومقولاته وطموحاته واتجاهاته، وتختلف، في الوقت نفسه، مع هذا المهم، اختلافا يصل إلى مرتبة التناقض التام.

## الفن الإسلامي وثورة الفن الحديث

من جهة، تبدو الثورة الفنية الحديثة، التي شهدناها قرن العشرين،

كأنها انتصار للقيم والمبادئ الفنية، التي تجلت في الآثار الفنية الإسلامية، وأن جاء هذا الانتصار، بغير قصد، ومن دون حوار.

من جهة ثانية، يتبين للمتأمل عندما يتعدى في تأمله عن المنطلقات والاسس والدوافع الفنية الكبرى، أن هذا اللقاء القائم بين الكثير من تجليات الفن الإسلامي، وبين الاتجاهات، والتجارب، والأعمال الفنية المعاصرة، لقاء يجيء من



مصادر مختلفة ومتناقضة في فلسفتها ورؤيتها الشاملة، لمعنى الفن وغايته، ولمعنى الفنان ودوره.

إن الوقوف، عند هذه الحدود الضيقة الملتبسة، يطرح الاسئلة الجوهرية، والاسئلة الصعبة، حول الفن كابداع انساني عالي المرتبة، وحول الفن كاستشراف للمستقبل المجهول. وبالتالي، فانه يزيد من كثافة الهمم الفني المعاصر نفسه، ويغني الحوار والمناقشة والجدل.

إذا جاز الاختصار، فان الخطوات التي مضت، منذ اواخر القرن الماضي، نحو اعتبار العمل الفني عملاً قائماً بذاته، ومستقل في كينونته عن غيره ويشهد بشهادته

الخاصة عن الانسان والوجود، ونحو اعتبار عناصر العمل الفني، من اللون ومساحات وعلاقات، لغة قائمة بذاتها، ومن ثم اعتبار الشكل، من مساحات واحجام وحدود، هو بحد ذاته المعنى والمضمون الذي يسعى اليه العمل الفني ككل. فان هذه الخطوات تنتهي، او تنتصر للخصائص والصفات الفنية الاسلامية، التي تجلت في الآثار الفنية، من خط، ونقش، وحفر، وزخرفة، وهندسة، ونسج، في القرون الماضية. فالفن الاسلامي، يقول بالاستقلالية، ويشهد بشهادته الخاصة، ويصوغ من الشكل لغة قائمة بذاتها، انه بالتالي، الفن

■ إلى اليمين:  
من سورة البقرة، آية ٧٤: «...أو أشد قصوة وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار». خط كوفي مقرب، الخطاط علي العزاق، سنة ٤١٠ هـ (١٠١٩ / ١٠٢٠ م) القيردان، في مخطوطة معروفة باسم مصحف الحاضنة - متحف ابراهيم ابن الاغلب ■

■ تحت:  
من سورة الاعراف، آية ٢٠٦: «إن الذين عند ربك لا يستكبرون عن عبادته ويسبحونه وله يسجنون». يلها افتتاح سورة الانفال باللون الذهبي. خط كوفي - القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي. العراق او ايران - طهران، متحف «ايران بستان». لاحظ الشبه بين الخطين رغم التباعد المكاني والزمني. ■



■ افتتاح صورة مريم، من  
آية ١ الى ٥. خط ريحاني جمعت  
زخرفته بين التوريق والتفصيم،  
وتضمن تفصيحه تعليقات باللغة  
الفرسية بخط نسخي دقيق.  
اسم الصورة بالخط الكوفي.  
والصفحتان من مصحف  
للسلطان بايزيد الاول، القرن  
الخامس عشر ميلادي. مكتبة  
شيسر بيتي - دبلن.



والحضور، كانت ترفع «انا»  
الفنان(٢) الى مرتبة نقطة مركز  
الدائرة، دائرة الابداع، ودائرة الشهادة  
الانسانية العميقة.  
في حين ينكشف لنا، لدى تمنعنا  
الاسس المبدئية للفن الاسلامي، ان

الشكلي بامتياز، والفن التجريدي  
بامتياز، والفن الوظائف بامتياز.  
لكن، واذا جاز الاختصار مرة  
ثانية، فان الخطوات الحديثة، في  
الوقت الذي كانت تدفع فيه العمل  
الفني، نحو الاستقلالية في الكينونة





#### هامش (٢)

لقد شكلت «انا» الفنان منذ عصر النهضة عنصرا جوهريا، ليس في تقويم العمل الفني، فحسب، بل العصر الجوهري في تحولات الفن الكبرى. فالوقوف عند اسماء اطفال دافنشي وراينرت ويكاسو، هو وقوف عند معطيات فنية كبرى ايضا. الا ان هذه «الانا» قد اكتسبت مع الثورة الفنية الحديثة حضورا اعمق ومعالي اضافية شبه مطلقة. «لم يعد الشاعر او الفنان الانسان الملهم، بل صار الانسان الذي يلهم. على حد قول «دالاس فاولي» في كتابه «عصر السريالية» «ولقد بدا ان دور الفنان اخذ يكسب عميرات صانع المعجزة، وعميرات الاساذ الذي منح موهبة الرؤيا الحارقة. واخذ نتاج الكاتب والشاعر بصورة خاصة، يعتبر ترميزا سحريا، واستحضارا سحريا عجائبا، في تأثيره وايداعه على السراء».

وعلامات وانجهاات. في حين يبدو لنا الفن الاسلامي، كأنة فن بلا فنانين.

ان السؤال الصعب، الذي يطرحه الوقوف عند هذه الحدود الضيقة الملتبسة هو، كيف يمكن ان

«انا» الفنان محتجة منذ البداية، وانها كانت تفنى عن صفاتها الخاصة، لتكون العام في المطلق. فالفن المعاصر، وان كان يتناقض مع مسيرة الفن، منذ عصر النهضة الأوروبية، يبقى فن فنانين، هم اسماء

■ طغراء السلطان العثماني محمد الثالث، القرن السادس عشر الميلادي. مزخرفة ومذهبة بإيديها قرمان بالخط الديواني الجلي الذي اعتمد في كتابة معظم فرمانات السطانية. (تحت / إلى اليمين) ■ بسملة، بخط ثلاث قديم يتصرف، مجهول الخطاط تبرز فيها بدايات الاتجاه التشكيلي في فن الخط (فوق / إلى اليسار) ■

تكبر «انا» الفنان لتصير كلا؟ وكيف كانت تفنى عن ذاتها لتبقى في الكل؟ ان السؤال هو، كيف يمكن ان تتساوى وتتماثل نقطة مركز الدائرة مع نقاط محيط هذه الدائرة؟

## الفن الاسلامي كثرات مستلهم

سبب اخر يدفعنا للوقوف امام

الفن الاسلامي كابداع، سبق ان تم. ذلك ان الانتباه لهذا الفن، انتباه حديث جداء ولا يتجاوز حدود التاريخ الفني، او الحشرية في مزيد من المعرفة، او من إنحياز نفور غامضين في معظم الاحيان. وعلينا منذ البداية، ان نشير، الى ان هذا الفن، الذي رافق التاريخ الاسلامي منذ بداية هذا التاريخ، عانى في

### هامش (٣)

تشكل توجهات السلطة العثمانية المركزية، نحو فنون الغرب، منذ اوائل القرن التاسع عشر، حدثا مشيرا للباحث عن العلامات والمقطعات، التي ادت الى انكفاء اتجاهية الفن الاسلامي عن الاستمرار والازدهار. قصر الدولة باشا (تم بناؤه عام ١٨٥٣ م. بأمر من السلطان عبد الحميد) يجمع طموح هذه التوجهات، ويشهد بشهادة فاضحة. فهو قصر بناه المهندس الفرنسي «باليان» بأسلوب خليط من اساليب عصر النهضة الأوروبية. (اقام فيه السلطان احمد الثاني، واتخذته بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية، اتاتورك مقرا مؤقتا) زين جدران غرفه وقاعاته وسقفه، الفية بمناصيرها الأولية، فنانون فرنسيون وإيطاليون باللوحات والرسوم الزيتية، وفرش بالاث جيء به من كبريات العواصم الغربية مجمعة يأخذ هذا الحدث اهميته بالمقارنة مع ما كان عليه مقر السلاطين العثمانيين الاوائل: «توب كابي» الذي صم يوما ما يقارب الالفى فنان من معلمين كبار جاءوا من جميع اقطار العالم الاسلامي ليضربوا ويصرفوا كليا الى التاج الفني، نظريا وعمليا، متصعين بامتيازات خاصة وفريدة. اما في اواخر القرن التاسع عشر، فان فنون الغرب لم تعد حتى بالنسبة للاكثوية المظفة في العالم العربي،







تشكل طرفا آخر مقابل فنون الإسلام. بل أصبحت هي الفن في المطلق. ولقد تحول الذهاب إلى معاهد الغرب الفنية والانتفاء إليها تقليدا أو واجبا أساسيا، اتبعه، ولا يزال يتبعه جميع الفنانين الجدد الذين يتصرون إلى البلاد نفسها التي شهدت ولادة وازدهار الفن الإسلامي.

وعلى الرغم من أن شعار عصر النهضة العربية، قد نادى بالعودة إلى التراث وأحيائه، فإن المصداق الفعلي لهذا الشعار لم يظهر إلا في منتصف القرن العشرين، وبخاصة مع التيار الفني، الذي بدأ يتلهم في لوحه الحديثة بعض عناصر الفن الإسلامي، من عطر وزخرفة وتجريد، أو بعض مظاهر الحياة التقليدية الشعبية والفلكلورية. وقبل مهرجان «الواسطي» محقق منمنات كتاب مقامات الحريري الذي أقيم في أوائل السبعينات من القرن العشرين، في بغداد، فإن القلة القليلة من الفنانين العرب أنفسهم، كانت مطلعة بعمق على هذا التراث.

وخصوصيات هي خصوصياته، بل كان الفن الإسلامي، بمثابة تراث فني، يحق للفنان العربي المعاصر اعتباره إرثا حضاريا له، يرثه من الماضي.

بمعنى آخر، إن المسافة بين الواقع الفني المعاصر، في معظم المجتمعات العربية الحديثة، وبين الفن الإسلامي، قد اتسعت خلال القرنين الماضيين، وتحولت إلى حجب كثيفة، انقطع ازاءها أي حوار وأي علاقة. فالذاكرة العربية، والذوق العربي السائد، ذاكرة نسيت الفن الإسلامي، في مبادئه وفلسفته، ودوق ابتعد عن تذوق صفاته واسمائه وآثاره. (٣).

القرون الماضية، إهمالا ونسيانا شبه كاملين، سواء في الإنتاج، أو التذوق، أو التلقي. وإن انتباه الفنانين الذين يقفون على الأرض نفسها الآن، والتي تجلي فيها هذا الفن، هو انتباه حديث جدا، وقلق في آن واحد. فالنداء الذي دعا إلى استلهم التراث الفني، كان يسعى أولا، إلى تحديد منطلقات مقنعة وصلبة للإعلان عن نفسه، كنداء لفن جديد. وكان من جهة ثانية يستجيب لمقولات وتوجهات سياسية اجتماعية حديثة. إذا لم يكن ليشهد على مبادئ وخصوصيات الفن الإسلامي، كمبادئ هي مبادئه،

## خطوط المتنوعة

بِسْمِ اللَّهِ تَمِثُكَ بِذِكْرِ الْقَسِيلِ

فان ذكر الله تعالى في كل وقت من اوقات اليوم والليل واليوم الآخر

وَرَبِّكَ تَمِثُكَ بِذِكْرِ الْمَنَزَلِ

قال ابو الحسن رحمه الله تعالى لا تترك ذكر الله تعالى في كل وقت من اوقات اليوم والليل واليوم الآخر

وَرَبِّكَ تَمِثُكَ بِذِكْرِ الْمَنَزَلِ

قال ابو الحسن رحمه الله تعالى لا تترك ذكر الله تعالى في كل وقت من اوقات اليوم والليل واليوم الآخر

بِسْمِ اللَّهِ تَمِثُكَ بِذِكْرِ الْقَسِيلِ

قال ابو الحسن رحمه الله تعالى لا تترك ذكر الله تعالى في كل وقت من اوقات اليوم والليل واليوم الآخر

وَرَبِّكَ تَمِثُكَ بِذِكْرِ الْمَنَزَلِ

قال ابو الحسن رحمه الله تعالى لا تترك ذكر الله تعالى في كل وقت من اوقات اليوم والليل واليوم الآخر

وَرَبِّكَ تَمِثُكَ بِذِكْرِ الْمَنَزَلِ

قال ابو الحسن رحمه الله تعالى لا تترك ذكر الله تعالى في كل وقت من اوقات اليوم والليل واليوم الآخر



نحن، اذن، امام حدود ضيقة وملتبسة مرة جديدة. ثمة نداء، لا يزال يتردد منذ اكثر من ربع قرن ويدعو الى استلهام التراث الفني، لكي تتضح هوية العمل الفني الحديث وخصوصيته، على صعيد المبدأ الابداعي. وثمة نسيان، وجهل، وغموص، وشبه موت لنمو وتواصل، بين فن الماضي، وبين فن الحاضر، على صعيد التحقق الابداعي.

ان الوقوف عند هذه الحدود الضيقة والملتبسة، يطرح ايضا اسئلة جوهرية واسئلة صعبة. فالسؤال الثاني الجوهرى والصعب الذي

نواجهه هو، كيف يمكن ان نجعل من الارث مشاعا؟ وبالتالي، كيف يمكن ان نجعل من الماضي مستقبلا؟ بحيث يسقط مبدأ الوراثة الفنية، وما يتفرع عنه من مشاعر ومواقف، ليعلو مكانه، مبدأ الموضوعية الحياضية، كأرض بلا زمان ولا اسماء. اي، كيف يمكن ان نقرأ الابداع كتجمل متحرر من نظام الزمان ونظام المكان؟

## الاهتمام الغربي النقد العالمي والفن الاسلامي

ثمة اسباب اخرى عديدة، تغري بالوقوف مرة جديدة، امام الفن الاسلامي، فالاهتمام بهذا الفن يشكل، ومنذ سنوات قليلة، شبه ظاهرة ثقافية في العواصم الغربية الكبرى. فقد صدرت في السنوات الماضية، مجموعة كتب، ودراسات، ومقالات متنوعة تتناول الفن الاسلامي من عدة جوانب تفصيلية، تاريخية، تحليلية... كما اقيمت عدة معارض كبرى، ضمت اثارا متنوعة من اثار هذا الفن، اثارت بدورها جدلا واهتماما في اوساط النقاد والمثقفين، وبجىء هذا الاهتمام الغربي بالفن الاسلامي، بعد اهمال دام عدة قرون، لم يخرج عنه الا القليل من المستشرقين المعدودين. (٤)

### هامش (٤)

حالت القيم الفنية الغربية، والمركبة الأوروبية، التي قرأ غيرها معظم المستشرقين. فنون الشرق وخاصة فنون الاسلام. دون انصاف جمالية وفلسفة هذا الفن. انصافا موضوعيا، اذا لم نقل، انها حالت دون لهما واستيعاب خصائصه.

لقد بدا منطقيا ان يُدرج الفن الاسلامي ضمن الفنون الصغيرة. او الفنون الحرفية، عند تطبيق المفاهيم الفنية الكبرى التي رفعها الغرب. منذ عصر نهضة، كقيم مطلقة ومتصرة. من هنا، فان الدراسات والابحاث الحديثة التي قرأت الفن الاسلامي انطلاقا من خصائصه، او من منطلقات جديدة غير تلك التي سادت الثقافة الغربية حتى مطلع هذا القرن، كشفت اولا مدى القلق والاضطراب في التقييم الغربي القديم للفن الاسلامي، وكشفت ثانيا عن صفات وخصائص جديدة ومثيرة سلطت بدورها الاضواء مجددا على فن لا تزال شهادته حية.

لا بد من الاشارة هنا، الى ابحاث كل من بريس دالين، وبورغون، في القرن التاسع عشر، وإلى ابحاث ريتشارد اتكهوزن، والكسندر بابا دويولو، وتيوس يوركهارت، وماون لينغز..... حديثا

اما بالنسبة للمعارض المهمة، فانها عديدة، عرفتها مدن وعواصم أوروبية منذ مطلع هذا القرن، وذلك لغنى ووفرة الآثار الفنية الإسلامية التي تضمها متاحف العواصم الغربية الكبرى، بما فيها الولايات المتحدة، ولا تشكل هذه الآثار مجموعها كنوزا لا تقدر، فحسب، بل هي تشكل العناصر الأساسية للتراث الفني الاسلامي نفسه، أكثر بكثير مما لا تزال تحتضن به اكنية العواصم والمتاحف الغربية الإسلامية

### ■ الى اليمين:

صفحة جامعة  
الاساسية فن الخط، من خط الخطاط حامد الامدي (تركيا)، مؤرخة سنة ١٣٨٩ هـ / القرن العشرين ميلادي، تبدأ بالخط الكوفي ثم بالثلث فالنسخي يليه سطران باتوان الثلث ثم سطر بخط الاجازة فثلاثة اسطر بالخط الفارسي باقلام متنوعة يليها سطر بالديواني ثم يليه سطر بالديواني الجلي ثم سطر بخط الرقعة ثم يختمها بخط الاجازة. واطار الصفحة مزخرف ومنهوب، وهي تجمع الى الاصولية، البراعة والاباقة. المكتبة السلطانية - استانبول ■

■ منمنمة لكتاب «الترياق»  
عن الاعشاب الطبية، تتضمن  
اسماء الاعشاب بخط كوفي



وسواء أكانت الدوافع وراء هذا  
الاهتمام، فنية محضة، أم غير فنية،  
علمية أم غير علمية. فأننا لا نجد في  
التاريخ العربي الأدبي، أو النقدي، أو  
التنظيري، اهتماما مشيرا رافق نمو هذا  
الفن، رغم حضوره المهيمن، ورغم  
انتشاره عبر قارات ثلاث. وإن وجد  
بعض الكتابات، فهي كتابات  
مختصرة، ومقتصرة على بعض  
الرسائل، أو الملاحظات، أو  
الهوامش.

باختصار نحن أمام فن لم يُنظر  
إليه، أو يُنقد أو يُحلل، أو يُؤرخ،

■ منمنمة لكتاب «كليلة  
ودمنة» تمثل «ملك القرينان»  
يتحدث إلى القرينان الخمسة». -  
القرن الثالث عشر ميلادي -  
المكتبة الوطنية، باريس. ■



منزخرف. القرن الثاني عشر  
الميلادي - المكتبة الوطنية،  
باريس ■



■ منمنمة للواسطي من  
منمنمات كتاب مقامات الحريري  
المقامة الثانية. ■

من قل الذين رافقوه، وشهدوا على  
تجلياته. كما حدث بالنسبة الى الشعر  
او الفلسفة، او الفقه... فكأننا امام  
فن جديد، وامام اكتشاف حديث،  
لا بد من ان يغري المرء بقراءته وتأمله  
وفهمه وتذوقه.



اذا كانت هذه الاسباب وغيرها،  
تشكل دوافع مقنعة للوقوف امام  
الفن الاسلامي وقفة تأمل معاصرة.  
فان مصاعب كبيرة وكثيرة، ستقف  
امامنا، وتحول دون الوصول الى هذا  
الفن. ذلك ان هذا الفن، يفرض  
شروطا، او لنقل، يتطلب استعدادا  
ليفتح لنا ابوابه، ويوح لنا باسواره  
الخفية سنحاول ان نعرضها كمقدمة





■ سقف مسجد قبة الصخرة  
من الداخل، تتجلى فيه روعة  
الزخرفة ودقتها إلى جانب الخط.  
بالإضافة إلى الفسيفساء حول  
النوافذ الزجاجية المزخرفة  
(راجع صورة صفحة ٥٧) ■

لقراءة تأملية في خصوصيته وفلسفته  
كفن، تميز بحضور خاص طوال  
عشرة قرون، عبر ازدهار وانتشار  
واتساع مدهش

## الاستعداد الاول: ايقاظ لغة العين

اول استعداد ان نوقظ من  
جديد، لغة العين، ان نُحيي في  
العين، لغة كانت تُحسنها في الماضي،  
وتحيدها وكانت تتواصل عبرها مع  
هذا الفن نفسه. فواحدة من



الفن الاسلامي، هو: كيف ترى،  
لا ماذا ترى. فلقد شهد الفن  
الاسلامي، منذ حضوره الاول،  
على كيفية الرؤية، لا على  
موضوع الرؤية.

فالعين اذن، هي القصد الاول  
سواء أكنّا في مجال القراءة والتأمل، أم  
في مجال التذوق والفهم. والعين هنا  
ليست اداة العقل، او اداة الخيلة، او  
اداة الحس. كما هي بالنسبة لكثير  
من الفنون، بل انها الان الجهة، او  
الطرف الاخر في المواجهة، والطرف  
المستقل. وبالتالي، فالعين في مثل

خصوصيات الفن الاسلامي، انه فن  
يتوجه اولا للعين، ويأخذ من العين  
طريقا للوصول الى الانسان ككائن  
موحد.

ايفاظ لغة العين، يعني ان  
يكون باستطاعة العين ان تقرأ  
مضمون المستقيم والمنحني،  
المساحة والحد، الخط المغلق  
والخط المفتوح، تجليات النقطة،  
اكتمال الدائرة. اللون جنب اللون،  
النظام الخفي الذي يحكم مسار  
العناصر. اي ان تقرأ الشكل  
كمضمون. فالسؤال الذي يقدمه

■ سجادة مملوكية نادرة من  
القرن الخامس عشر الميلادي  
تتلى زخرفتها مع زخرفة قبة  
الصخرة لتشهدا على وحدة الفن  
الاسلامي كمبدأ ومنهج (راجع  
صورة صفحة ٥٦) ■



ونظام، اي الشكل كحروف  
تؤلف كلمات، وجملاً،  
ومصطلحات، ورموزاً، واشارات  
وحركات. وذلك باقتدائها نظاما  
خاصا، يشكل بدوره سر هذه  
اللغة او جوهرها.

وفي الاصغاء للنظام الخفي الذي  
يحكم مسيرة هذا الشكل، والسير  
معه في قوانينه وعلاقاته وامكاناته،  
وفي الاصغاء لمعنى تجلياته،  
ومصدرها، يتم الفهم، او يتم اللقاء،  
بين المتأمل، او المتلقي، وبين الفن  
الاسلامي، فتحتجب عندها اللغة  
والعين معا، ليقف الانسان ككل،  
امام الشهادة التي يشهدها هذا  
الفن.

نقول بايقاض لغة العين، لاننا منذ  
البداية، امام فن، لا يروي، ولا  
يصف، ولا يعلق، ولا يشرح، ولا  
يتعلق بحدث او حادثة، او فعل. كما  
انه، لا ييوح بحزن، او فرح، او  
انقباض وبالتالي، فانه فن بلا زمان،  
وبلا مكان. فلا حاجة اذن لذاكرة  
تحفظ الاسماء، الاحداث، التواريخ،  
والافعال. بل نحن بحاجة الى عين  
تعرف كيف تقرأ الفرح والحزن،  
والفعل، عبر الخطوط والمساحات،  
في تلاقيها، وتباعدها وتقاطعها،  
وتجاورها، وتناسقها، ودقتها ونظامية  
تراكمها، اي ان نقرأ الحتمية التي  
تقف وراء تجلياتها. الحتمية كرمز،  
او كاشارة لنظام خفي يحكم  
تجليات الكون بأسره، من طبيعة  
واسان ومعنى.

هذه المواجهة، هي الانسان ككل،  
في عقله وتخيلته وحسه.  
مفردات لغة العين هي  
الشكل، الشكل من عطف،  
ومساحة، ولون، واطار، وحد،

■ نمسج مغربي فاس،  
بداية القرن السابع عشر  
الميلادي. استعمل كحزام للوسط  
للمسيدات بين القرنين السادس  
عشر والتاسع عشر ميلادي -  
برن، سويسرا ■





■ تفصيل من سقف قبة  
الصخرة يبرز ابداعية الزخرفة  
الاسلامية وسحرها ■

في تجلياته المتعددة، في العمارة،  
والرقش، والخط، والرسم، والحفر،  
وفي السجاد، والنسيج، والخزف،  
والزجاج، والخشب، والفضة،  
والنحاس، والذهب، وفي الجامع،

## الاستعداد الثاني: التوحيد

الاستعداد اثنائي هو التوحيد.  
اي علينا ان نوحّد الفن الاسلامي،



والبيت، وداخل البيت. وإن نوحّد بين الفنانين الذين صمموا، وبين الفنانين الذين حققوا، وإن نوحّد بين الأجيال والقرون والأسماء والجهات. أي إن نوحّد بين هذه التجليات والأنواع المختلفة، ونقرأها كنجل واحد، لفن واحد، ولفنان واحد. فالتوحيد ليس الوسيلة الأكثر فعالية لكي نستطيع أن نستوعب هذا الفن، بل هو غاية، أو شهادة هذا الفن الكبرى.

هذا التفرد في أسلوب القراءة، يفرضه الفن الإسلامي نفسه. فنحن أمام فن هيمن أكثر من ألف عام، في ولادة، ونمو، وانتشار، واتساع، وازدهار، ضمن صيغة واحدة، من حيث الجوهر. فالعلاقات المميزة بين الفن الذي يعكسه المسجد الأقصى — أقدم أثر معماري إسلامي — والفن الذي تعكسه، أنية نحاس، أو فخار، تجيء من أواسط آسيا، أو صفحة مصحف، كتبت بالقرب

(يعين الصلحة) سجادة، صوف وقطن - كورمان - إيران، القرن السابع عشر أو الثامن عشر - ٥٣٨ x ١٧٠ سم ■ (نقش) جزء من تبيح مرقف. القرن السادس عشر الميلادي ■ تابع المنطق الواحد في الزخرفة في التبيح والسجاد والسيراميك ■ ٥٩ - ٦١







ابداعية شاملة. فالتوحيد الذي  
يسهل علينا قراءة هذا الفن، هو  
نفسه المبدأ الجوهري الذي ينحدر  
منه. انه التوحيد الذي قال به  
الاسلام كدين، والذي تشاركه في  
القول، اديان، واصوات اخرى، انيتها  
ارض هذا الشرق، او انحدرت اليه من  
علياء سمائه.

لا معنى مثير، او مهم، في ان  
نقرأ ونتأمل الفن الاسلامي، عبر  
العصور التي عرفها التاريخ

من امواج المحيط، او حط خطته يد  
خطاط، نسيت ذاكرته، اسم ارض  
منشئه، او منمنمة، تسلط عليها  
الآن، اضواء المتاحف الحديثة، تكاد  
تكون واهية.

هذا التشابه، وهذا التقارب، رغم  
تراكم الزمان، وتباعد المكان، هو الذي  
يُغري بالتوحيد بين تعدد تجليات هذا  
الفن، كمنهج للقراءة اولا، وهو الذي  
سيرفع التوحيد وقت الاصغاء  
والتأمل، من كونه منهجا، الى مرتبة  
القصود، او الغاية، او المعنى الذي  
يدلي به هذا الفن، كرؤيا جمالية

■ قوس باب، ميراميك،  
القرن السادس عشر - تركيا،  
متحف الميراميك / استانبول ■







■ صحن سيراميك متعدد  
الالوان - تركيا، ازنيك - قطر ٣٠  
سم ■

الاسلامي، على الرغم من بعض  
التغيرات، او الاضافات، التي  
شهدها ازدهار هذا الفن بين عصر  
وعصر. ذلك ان هذه التغيرات، او  
الاضافات، تظل ضمن تفاصيل  
صغيرة لا تمس الفلسفة، او المنطلق  
الاساسي، الذي يشكل خصوصيته  
وصفاته كفن ينحدر من رؤيا  
جامعة. فلم تتغير توجهات الفن  
الاسلامي مع انتقال التاريخ من  
العصر الاموي الى العصر العباسي،  
ولم تتغير هذه التوجهات في العصور  
اللاحقة، مع اننا، باستطاعتنا

### الاستعداد الثالث:

### الجمع بين الفن والدين

الاستعداد الثالث، هو أن تفهم العلاقة الصميمية بين الفن الإسلامي، وبين الدين الإسلامي. ذلك أن الفن الإسلامي يتفرد ويتميز بصفات خاصة، عن سائر الفنون

الاشارة الى ازدهار تم في عصر اكثر  
من عصر، ولون فني شاع اكثر من  
لون اخر، بين فترة وفترة، او في جهة  
دون جهة اخرى. ذلك ان هذا  
الفن، لم يتناول، منذ البداية، افعال  
الانسان في المكان والزمان. بل تناول  
فهم الانسان للانسان وللعالم، كفهم  
كلي وشامل، يتحدر من دين واحد  
وشامل. (٥)

### هائمش (۵)

ساعد الذين يقسمون الفن  
الإسلامي. إلى عصور سياسية تاريخية،  
أو إلى أنواع فنية، ازدهار هذا الفن مع  
كل ازدهار سياسي للسلطة الحاكمة.  
في ضوء هذا المذهب يتوزع الفن  
الإسلامي إلى اموي، عباسي،  
فاندلسي، فاطمي، فسلجوقي،  
فمغربي، صفوي، عثماني، أو يتوزع  
إلى مساجد، قرش، فتوحات،  
فتحيات، فسطح، فحرف، فسجاد،  
وإلى ما هالك من عصور وأنواع. إلا  
إن هذا التقسيم وإن بدا منطقياً أو  
موازيًا لتاريخ السلطة السياسية  
وامتداداتها، لا يتطابق مع التطور  
الحقيقي للفن الإسلامي من حيث  
الخصائص والصفات والفلسفة  
والرؤى. وانظر فصل «تحو متحف  
إسلامي»

■ قصعة خزف ملون مزخرفة، ومخططة بالخط المنجلي من الداخل، ويخط حر من الخارج. القرن الرابع عشر الميلادي - قطرها الأقصى ٢٠,٥ سم / سوريا ■



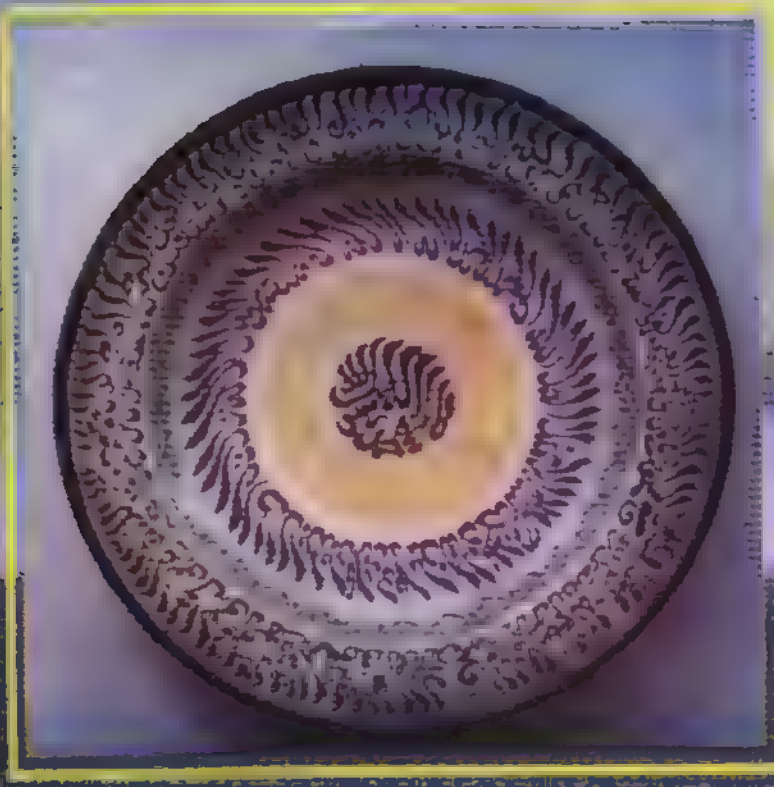


حضري الفن الإسلامي، حضوره الأول، وكان حضوراً شاملاً. ولم يتعد، فيما بعد، عن الأسس والصفات والخصائص التي تجلت في الأعمال الفنية الأولى. وكأنه جاء كاملاً منذ البداية، وذلك أمر مشير، ليس بالنسبة إلى هذا الفن، بل بالنسبة إلى تاريخ الفنون التي عرفت الحضارات القديمة والحديثة معاً.

الدينية، التي عرفها تاريخ الفن. فمنذ البداية لم يأخذ الفن في علاقه مع الدين، وظيفة التبشير، أو وظيفة الاعلان، أو وظيفة الشرح، أي أنه لم يكن وسيلة مباشرة في خدمة الدين. مع ذلك، لا نستطيع أن نفصله عن الدين، أو نبعد لحظة واحدة. فمنذ انشاء أول اثر ديني إسلامي،

■ قصعة خزف صيني مزينة بزخرفة إسلامية. القرن الخامس عشر أو السادس عشر - قطر  
الاقصى ٣٦ سم / متحف «توب كابي»، استانبول ■

■ صحن خزف صيني مزخرف بالخط العربي المنجلي بالاسلوب الصيني. القرن الخامس عشر أو السادس عشر. متحف «توب كابي» استانبول ■



■ جزء من حاجز خشبي  
محفور، تبرز فيه اسلية اشكال  
الحيوانات على طريقة اسلية  
الازهار والنباتات. والتي تميز بها  
العصر الفاطمي. القرن الحادي  
عشر، مصر - متحف مترو  
بوليتان ■



الديني الذي جاء به الاسلام،  
يشكل المنطلق، او الفلسفة الفنية،  
والفلسفة الجمالية التي ينحدر منها  
الفن الاسلامي، في كل تفاصيله.  
لذلك تبدو العلاقة بين الفن والدين  
هنا. علاقة فلسفية، عقلانية،  
صوفية، وإيمانية. فالتوحيد الذي دعا

إذا لم يكن الفن الاسلامي،  
وسيلة مباشرة في خدمة الدين، ذلك  
لأن هذا الفن اخذ من الدين رؤيته  
الكبرى في فهم الغيب والوجود معا،  
وفي فهم الانسان والحياة معا. ووقف  
ازاء الدين وقفة ايمان عميق، كونه  
رسالة سماوية الهية. ان الرؤيا او الفهم





■ مدقة باب من البرونز  
(راجع صورة صفحة ٦٤). الفترة  
السلجوقية اوائل القرن الثالث  
عشر - تركيا. ■

الاسلامي، سترجم ايضا الى لغة  
فنية. والله الواحد الذي لا شبيه له،  
الخالق والمنظم والخبير والمميت،  
سيؤمن بها الفن الاسلامي، ليس  
كمقدمة دينية، بل كنظام كوني  
يتجلى في كل شيء. وسيطبق هذه  
النداءات عبر نظام رياضي هندسي،

اليه الاسلام كدين، يترجمه الفن  
الاسلامي الى لغة فنية مذهلة. حيث  
يتحول نداء التوحيد، الى نظام  
شامل، وفلسفة محكمة، تحكم كل  
شيء: الخط واللون والمساحة والعلاقة  
القائمة بينها. والعلاقة بين الله  
والانسان، كما شرحها وفسرها الدين



■ مبخرة نحاس مكففة  
بالفضة، مزخرفة ومخططة.  
العصر المملوكي، سوريا أو  
مصر. من قصر السلطان محمد  
بن قلاوون. أواخر القرن الثالث  
عشر الميلادي (مجموعة نهاد  
المسجد) ■



وبين نقاط محيط هذه الدائرة  
كالعلاقة بين الرب والعبد. فالرب هو  
نقطة مركز دائرة الغيب، ومركز دائرة  
الوجود. والانسان نقطة على محيط  
دائرة الوجود، يدور حول نقطة المركز  
التي من دونها، لا وجود له، ولا وجود  
للمحيط.

هو في النهاية، الرمز الاكبر للشان  
الديني، الذي جاء به الاسلام  
كرسالة الهية. ان الالف في الخط  
العربي، هي «الواحد» الذي ينظم  
سائر الحروف. فستكون الالف  
مقياسا لكل الحروف في شكلها  
وطولها وعرضها وانحنائها او دورانها.  
وستكون العلاقة بين نقطة الدائرة

■ قصعة نحاس مكفنة  
بالفضة، مزخرفة ومخططة من  
الداخل والخارج - العصر  
المملوكي - سوريا، القرن الثالث  
عشر. قطرها الاقصى ٤٥.٥ سم  
(مجموعة نهاد السعيد) ■





■ اثنية زجاجية، مزخرفة  
وملونة. العصر المملوكي،  
مصر أو سوريا. القرن الرابع  
عشر ميلادي. قطرها الأقصى ٣٢  
سم وارتفاعها ١٧,٥ سم. متحف  
الفن، كليفلاند / الولايات المتحدة.  
قارن التشابه في منطق  
الزخرفة مع الباب الفخشي  
المطعم (الصورة إلى اليسار).  
العصر المملوكي، مصر. متحف  
الفن الإسلامي / القاهرة ■



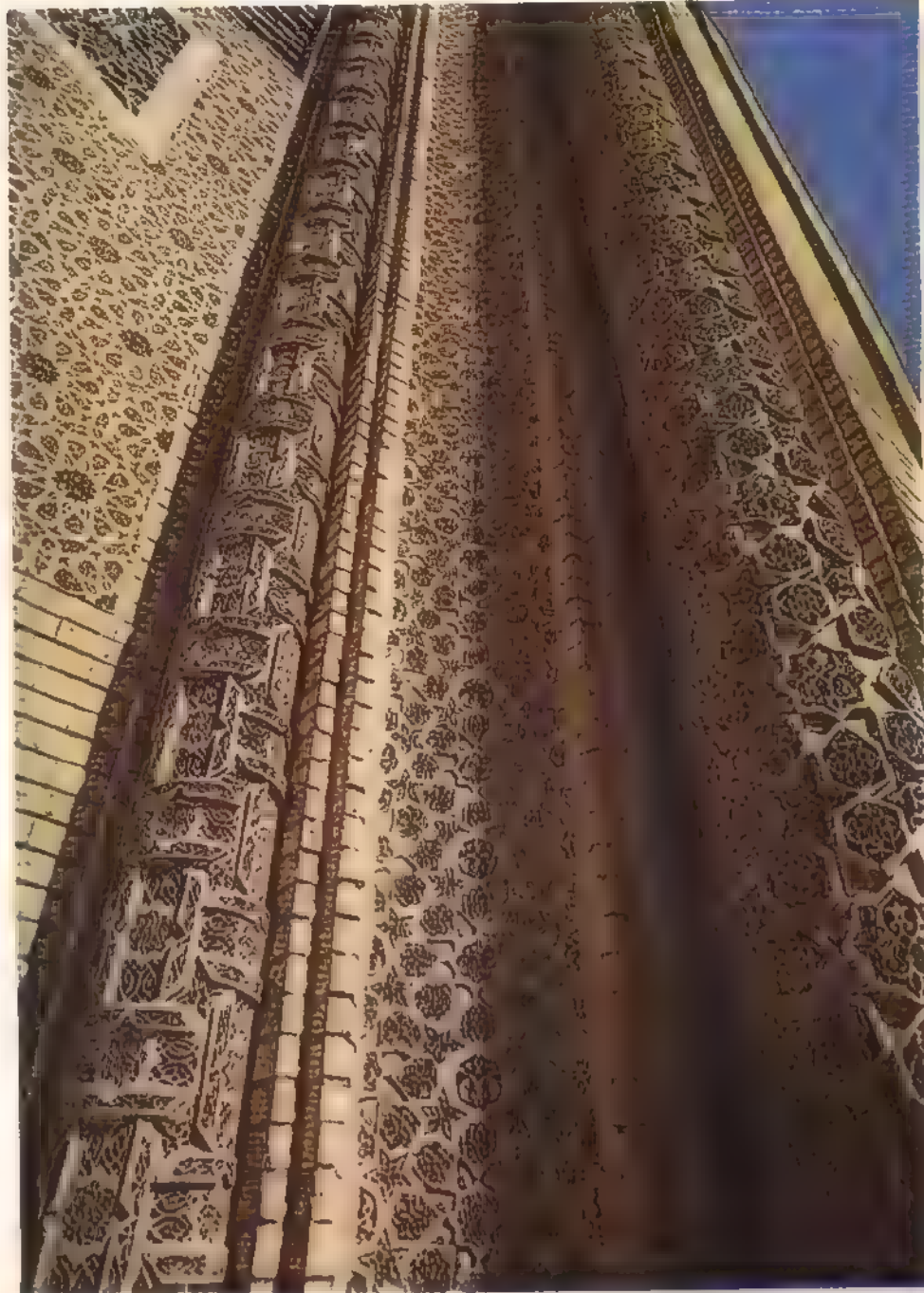




■ بوابة مدرسة المنارة في قونية / تركيا. بنيت سنة ١٢٥٨ ميلادية. وهي من الامثلة الفريدة على الحفر الزخرفي المتنوع والمتناسق على الحجر في فن العمارة الاسلامي. كما تقدم مثلاً نادراً على جمالية حفر الخط. (فوق) ■ .. القصر العباسي في بغداد. بين اوائل القرن الثالث عشر الميلادي. ويعتبر من اهم الامثلة في فن الحفر الزخرفي الهنسي على الحجر. وهو مبني من الاجر المشوي الذي شكل العادة الاساسية للعمارة الاسلامية في العراق (تحت) ■ .. قبة من داخل جامع قرطبة، لاندلس والذي بديء ببنائه في عهد الخليفة عبد الرحمن الاول ووسّع في عهد خلفائه. ويعتبر قمة في فن العمارة وفي فن الزخرفة. ويغطي مساحة ١٥٧×٢٧٤ م (الى اليسار) ■

## الاستعداد الرابع: الاصغاء للذوق

الاستعداد الرابع، هو ان نحسي فينا من جديد، علم الذوق، الذي بواسطته سيقراً الانسان ما هو خلف الحروف، وما هو وراء الظاهر. انه العلم الذي اشار اليه الغزالي والذي سماه نوراً قذف به الله في القلب. انه العلم الذي يقيم الالفه. او يقيم النفور، بين الانسان، وبين صور العالم. اي الاصغاء للذوق الذي سيحول القراءة الى علاقة. فلا يعود المتأمل يقف ازاء عمل فني منفصل ومستقل، بل يصير المتأمل كمن يرفع حجبا عن كثر مخفي. لقد اكد جلال الدين الرومي، ان المتأمل للفن الاسلامي بحاجة الى بصيرة لكي يفهم ويتذوق هذا الفن، فهو يقول: «الصورة الظاهرة انما هي لكي تدرك الصورة الباطنة،







والصورة الباطنة تشكل لاجل  
ادراك صورة باطنية اخرى، على  
قدر نفاذ بصيرتك».

اذن لكي تنتقل من الصورة الى  
المعنى، امام هذا الفن، لكي تنتقل  
من الدال الى المدلول. لا بد لنا من  
نفاذ بصيرة، اي لا بد لنا من ذوق  
شفاف وملهم، ذلك ان المدلول  
مجرد، والتجريد لغة للقلب، ولهجة من  
لهجات الروح.

ان الذوق هنا، هو الانضمام الى  
مسار النظام الخفي، ووعي حركيته.  
واللاحاق بالواحد المتعدد في صور  
مختلفة معه لا يعود الشكل رمزا لمعنى

واحد، بل يصير لغة تتضمن مختلف  
المعاني، او تلبس في كل مرة معنى  
جديدا. تلك هي القاعدة التي  
يردها امامنا الفن الاسلامي، في  
معانيه الكبرى. ففي الوقت الذي  
تنفصل فيه قطرة الماء عن الماء،  
تشهد على الحياة، وفي الوقت الذي  
تعكس فيه المرأة صورة الوجه، تصير  
الوجه.

وثمة شوق، وان كنا في السنوات  
الاحيرة من القرن العشرين، الى  
وعي، وذوق، يقيم التوازن بين الوجه  
والمرأة، وبين القطرة والماء.



■ معطرة، زجاج ملون  
ومزخرف. العصر المملوكي،  
اواخر القرن الثالث عشر.  
ارتفاعها ١٩,٧ سم، ومحيطها  
١٩,٣ سم. متحف الفن /  
توليدو، الولايات المتحدة  
الامريكية ■



الفصل الثاني

الكتاب الثاني

في بيان

(غيايب المتنوع)

هذا الكتاب من كتب الفقه في بيان غيايب المتنوع  
في مسائل الفقه في بيان غيايب المتنوع  
في مسائل الفقه في بيان غيايب المتنوع  
في مسائل الفقه في بيان غيايب المتنوع

● مثابة جامع القيروان التي  
الفرنسية التي تحتوي على ستة  
طبقات وقد أزيلت منسختها  
القرن المعماري في شمال إفريقيا  
والأندلس. أما جامع القيروان  
فيعتبر واحدا من أهم الآثار  
المعمارية للقرن العاشر الهجري  
عام ١٠٠٠ م.







■ (فوق) جزء من شرفات جامع ابن طولون في القاهرة (٨٧٦ - ٨٧٩ م). وهي من أوائل الشرفات التي استلهمها المعمارون المسلمون فيما بعد. ■ (في الوسط) إلى اليمين) آيات قرآنية بخط ثلث، محفور على مدخل جامع السيدة زينب في القاهرة. ويتضح اشتراك الخط كعنصر أساسي في فن الصارة الدينية. ويهود الخط المحفور إلى عام ١٣٠٧ هـ. ■ (تحت) زخرفة من الكاشاني لقبة مسجد بغداد، تعود إلى القرن ١٣ م.

نظر فنية تدفع بالموضوع نحو الهامش، أو تقلل من أهمية دوره، بل نلاحظ ان هذا الاسقاط يتم عن قصد وعن غاية وعن موقف.

ان غياب الموضوع، لا يميز الفن الاسلامي، عن بقية الفنون، التي عرفها التاريخ الفني فحسب، ولا شكل واحدة من خصوصياته

ابرز المسائل الفنية، التي يواجهها الباحث في جمالية الفن الاسلامي، هي انه فن لا يتناول فيه العمل الفني، موضوعاً من الموضوعات، التي درجت فنون الحضارات الكبرى على معالجتها في العمل الفني. سواء أكانت تلك الحضارات، سابقة للإسلام، ام تلك التي عاصرت.

وان كان الموضوع الذي تناوله الرسم الاسلامي، في المنمنمات، يتراجع من حيث الهدف الابداعي، الى مجرد حجة او مجرد وسيلة لابرار العناصر الفنية الاخرى، كما تتراجع



اللفة من الخط لمصلحة التشكيل والتخطيط، فان الموضوع يسقط نهائياً عن بقية الأنواع التي تجلي عبرها هذا الفن، من نقش وزخرفة وتشكيل وهندسة وحفر ونسج.

## الموضوع كعنصر هامشي

يسقط الموضوع، كعنصر أساسي، وكطرف جوهري من البنية الجمالية، التي تقوم عليها ابداعية هذا الفن، فأمام الآثار الفنية، الاسلامية، لا نلاحظ اننا امام وجهة



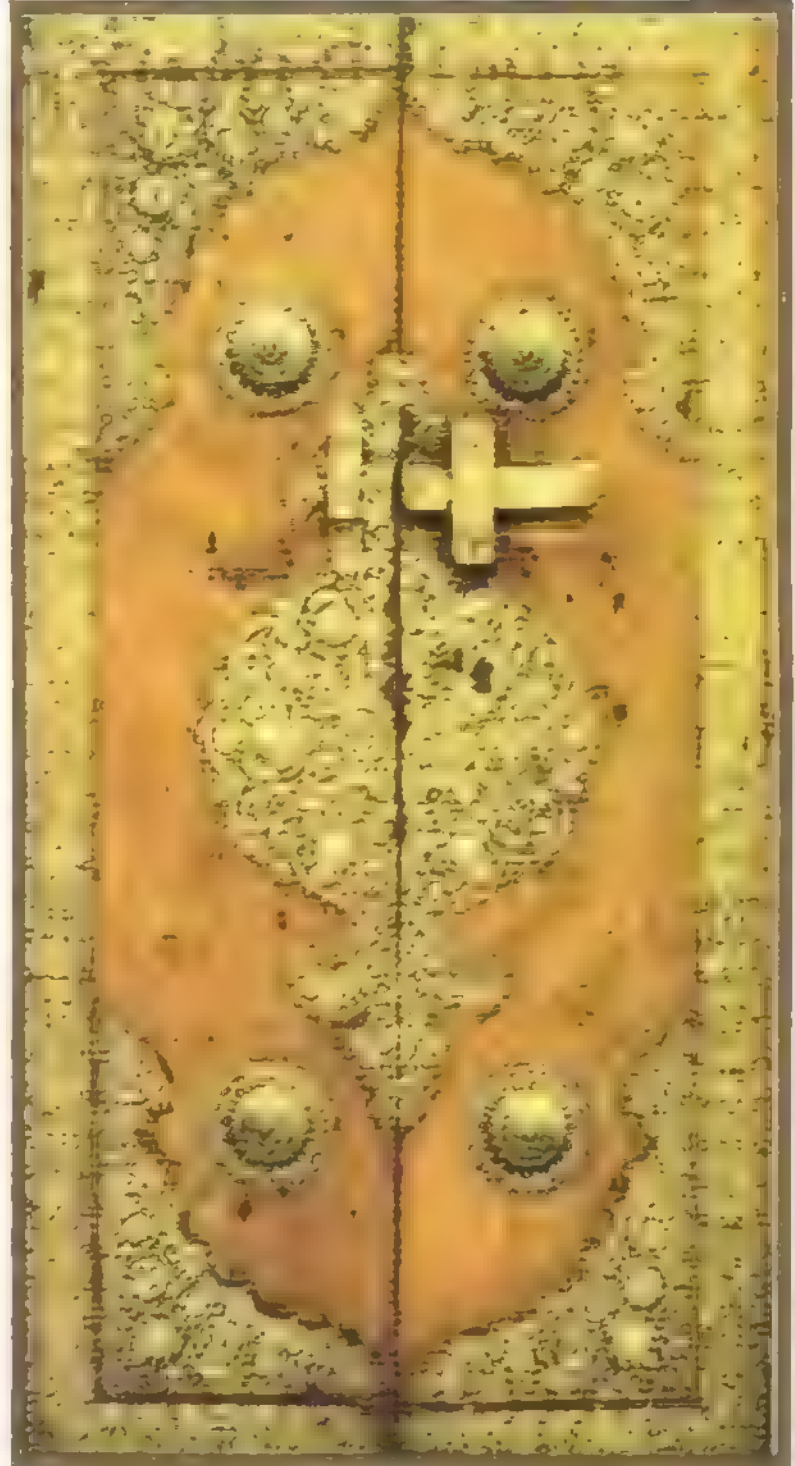
■ (فوق) نافذة من نوافذ جامع ابن طولون في القاهرة. وتعتبر هذه النوافذ من الإبداعات الأولى للزخرفة المفرغة في القرن التاسع الميلادي ■ (تحت) باب من الخشب والنحاس، لمنقل فرعي إلى مسجد. ويعتبر من الآثار الخشبية النادرة - متحف الفن الإسلامي / القاهرة. العصر المملوكي ■



ومميزاته الكبرى، بل هو إلى ذلك، يدفع المتأمل، وقارئ هذا الفن، إلى إيجاد أسلوب آخر للتأمل، والقراءة، والاقتراب، والتذوق، والفهم، غير الأسلوب، الذي يمكن بواسطته، قراءة العديد من فنون التاريخ. اننا بالتالي، امام فرادة إيجابية، وامام قيمة، قال بها الفن الحديث في ثورته المعاصرة. ذلك انه لا بد امام غياب الموضوع، من ان نفتح باب الاجتهاد، وباب التأويل، وباب التخيل، وباب الاعتبار، وباب الافتراض، وباب التخمين. وجميع هذه الابواب، تجعل من العمل الفني، كائنا حيا، قادرا على النمو والتكيف، ككل حياة. أي تعطي العمل الفني قدرة الحجيء من المستقبل، وامكانية التغير، لا صفة الثبات والتحجر.

## لا زمان .. لا مكان

ماذا يعني غياب الموضوع، عن فن كالفن الإسلامي، الذي تعدد ضمن صفات موحدة أكثر من







■ (فوق) نموذج من الفيلسفاة التي تزين الجامع الأموي في دمشق، وهي هنا على جدران بيت المال الموجود في صحن الجامع - ترميم حديث ■ (تحت: الى اليمين) نموذج من الزجاج الملون الذي تميزت به المساجد العثمانية. من زجاج جامع السلطنة في استانبول - تركيا، القرن ١٦ م ■

عنه المكان والزمان.

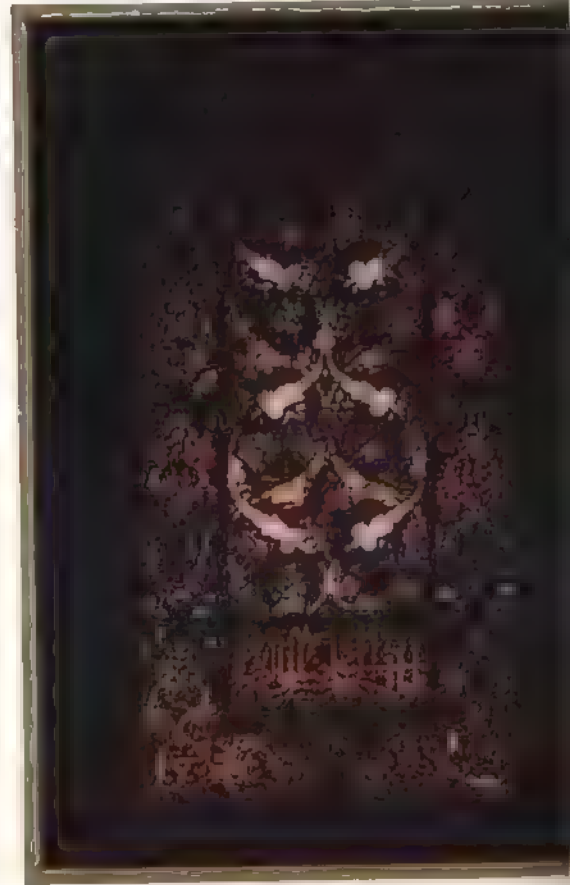
لقد أرخت وروت ووصفت  
وياحت فنون مغاور ما قبل التاريخ،  
ومقابر الفراعنة المتحفية، واسوار،  
وابراج شواطئ البحر المتوسط،  
وضفاف وادي ما بين النهرين،  
للانسان وللطبيعة، في شتى تفاصيل  
تجلياتهما في الزمان والمكان.  
روت فنون المغاور عن علاقة  
الانسان بالطبيعة. عن الصيد،

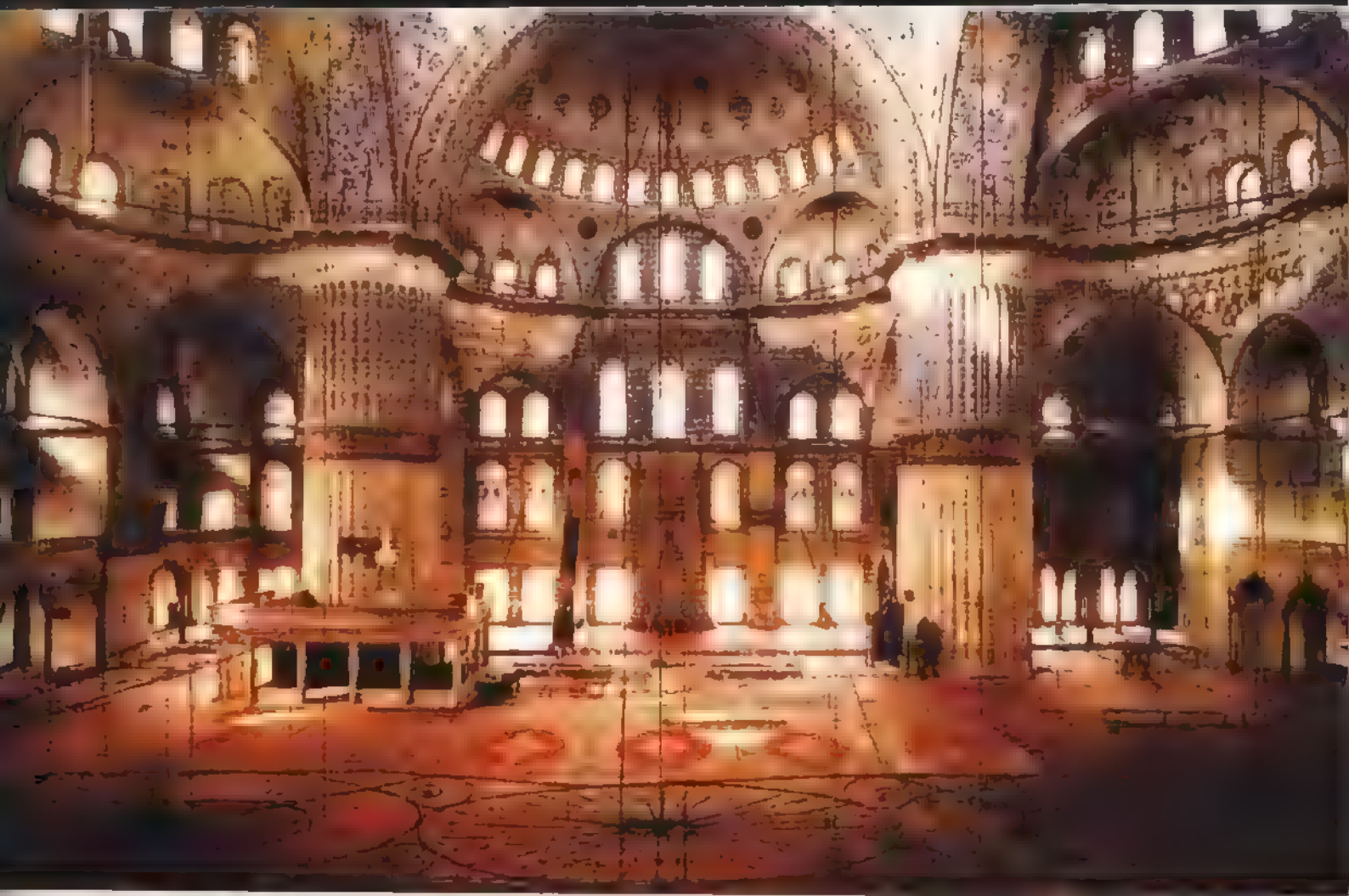
عشرة قرون، وفي مساحات جغرافية  
شاسعة، وبين شعوب متعددة  
البيئات والمصادر.

معنى ذلك: اننا امام فن، هو  
خارج افعال الانسان، وخارج واقع  
الطبيعة وظروفها واطرافها. وهما  
الموضوعان الاساسيان، اللذان  
تناولهما تاريخ الفن، منذ الحضارات  
الاولى حتى الحضارات الحديثة.

معنى ذلك، انه ليس ثمة خير، او  
رواية، او تاريخ، او حادثة، او صراع،  
او تعليق او وصف. وبالتالي ليس ثمة  
بوح بمشاعر وعواطف، كمشاعر  
الفرح، والياس، والبهجة، والاسف،  
والامل، والحماسة...

معنى ذلك اننا امام فن، يسقط





#### هامش (١)

مع اللوحة الحديثة، رُفِعَ النقد الحديث مجموعة من الشعارات، شكلت الرُّدَّ على قيم وشعارات اللوحة الكلاسيكية، كإشارته إلى أن اللون كائن حي، وأن الشكل لغة، أو أن الشكل هو المضمون، وأن اللوحة عالم مستقل بذاته، فاتحاً للجمهور الجديد أساليب، ومناهج، وطرقاً أخرى، لتقوم العمل الفني وتذوقه. ومعيداً، بروحي هذه الشعارات، قراءة فنون الحضارات القديمة لقد ردد أكثر من فنان معاصر أن لوناً متفجراً، أو تشكيلاً متيناً، هو أكثر تعبيراً عن حرب أو ثورة، من اللوحة ذات الموضوع المباشر، أو التي ترصد مظاهر الأحداث، ومنذ البداية، بدا واضحاً سعي الفنان التشكيلي إلى التفرد بلغة تستقل عن لغة الشاعر أو الأديب أو السياسي.

وصراع البقاء. وأرخت جدران مقابر الملوك سيرة الإنسان من مهد الولادة إلى قبر الخلود، وتحت حضارات الماء ملوكها وأباطلها، واساطيرها، وشرائعها، وانتصاراتها، وزينتها، وجميعها حددت المكان، وحسبت الزمان.

إنما بعض اتجاهات الفن المعاصر، اسقطت الموضوع، كعنصر أساسي من عناصر العمل الفني الجوهرية، وأقامت العمل الفني، إبداعاً بلا موضوع.

نحن نستطيع الآن، مع الفهم الفلسفي للفن الحديث، أن نحرر العمل الفني من الموضوع، سواء أكان هذا الموضوع، هامشياً أياً، أم

من الموضوعات الإنسانية الكبرى، وإن نقيم في الوقت نفسه، التوازن بين عناصر العمل الفني كعناصر مستقلة قائمة بذاتها، قادرة أن تعطي العمل الفني نفسه استقلالته كلغة قائمة بذاتها أيضاً.<sup>(١)</sup>

الفن الإسلامي، ردد ذلك وحقيقه، وقال بذلك ونادى به، قبل أكثر من عشرة قرون، متجاوزاً في الوقت نفسه، القاعدة الإبداعية الذهبية، التي قالت بالتوازن، بين الموضوع والشكل، بين الصورة والمعنى، كالتوازن القائم بين الجسد والثوب.

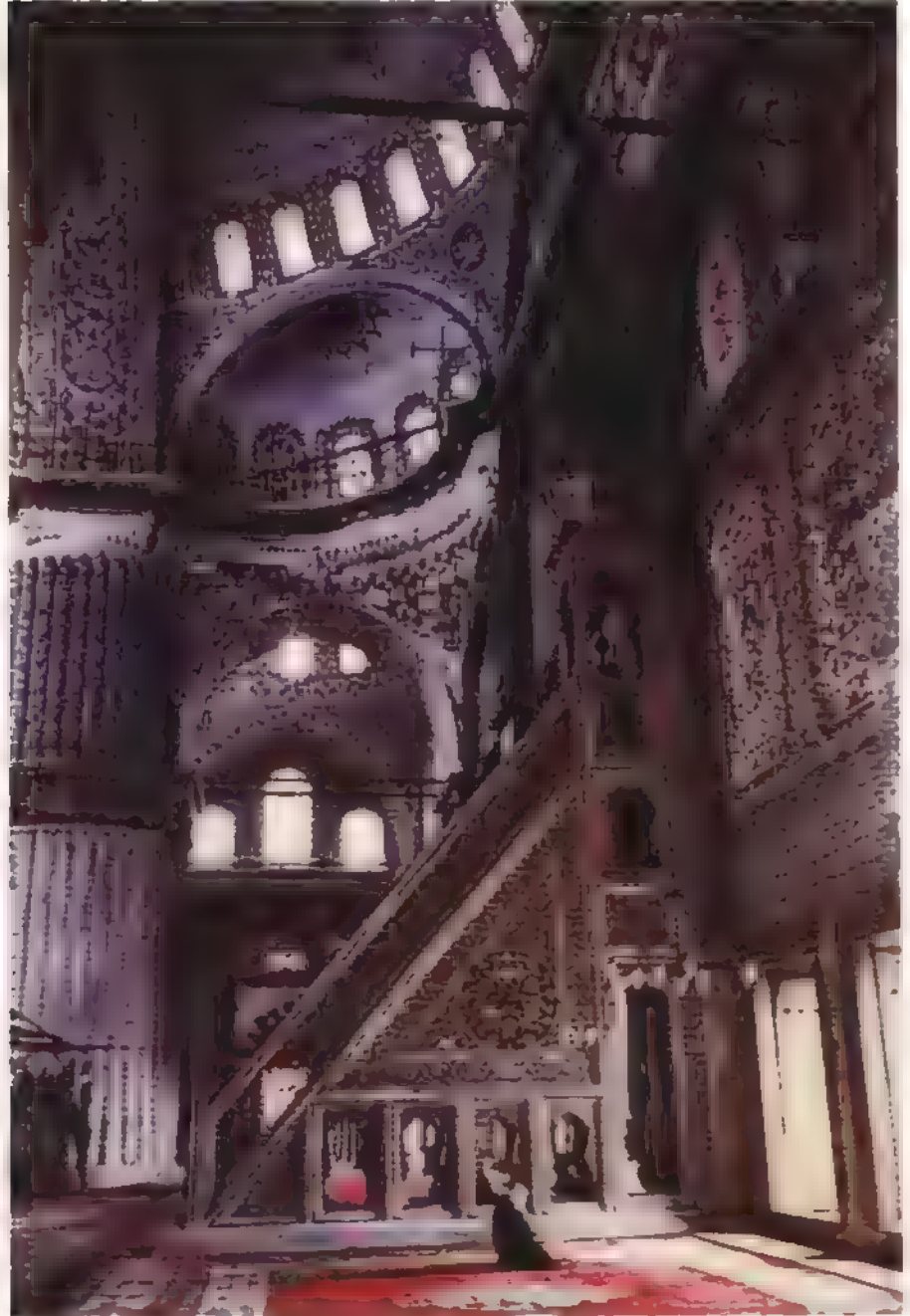
يبدو ذلك واضحاً كل الوضوح، في جميع أنواع الفن



الاسلامي والوانه، من خط ونقش، ورقش، وزخرفة، ونسج، وعمارة، وحفر، حيث لا يشكل الانسان في مواجهته اليومية لذاته ولغيره، من انسان، وطبيعة، وحيوان، واحداث، موضوع العمل الفني. ولا نستطيع ان نأخذ بمجدية،

الانسان والطبيعة، كما هي مرسومة في المنمنات، او بعض الرسوم العربية الاسلامية، كموضوعات تؤرخ للانسان وتصف الطبيعة. فلا يحضر هذا الانسان في هذه الرسوم، في لحظاته اليومية. لحظة فرحه، او انتصاره، او اله، او بطولته، بل هو

■ (فوق/ الى اليمين) جانب من داخل جامع السلطان احمد في استانبول المعروف بالجامع الأزرق، والذي يجمع العديد من أنواع الفن الاسلامي كفن الخزف والزجاج والمسجد إلى فن العمارة، ويبدو منبر الجامع (تحت) إلى اليسار)، وهو من الرخام المطور والمزخرف - تركيا. ١٩٦٦ م ■



هذه المنمنمات، تأملا فنيا دقيقا. فتأملا بسيطا للمجنون، يكشف ان الفنان قد اعتنى بثوبه وزخرفة هذا الثوب اكثر بكثير من اعتناؤه بالوجه وتعابير الوجه، كما انه اعتنى برسم تفاصيل الوجه من عيون، ولحية، وشوارب، وحواجب، عناية تبرز التقنية والمهارة، اكثر بكثير من اعتناؤه بتحصيل هذه التفاصيل من التعابير العاطفية او النفسانية.

وسريعا ما يبدو ان وجه المجنون يشبه معظم الوجوه - التي قد تتضمنها المنمنمة نفسها او منمنمة اخرى. اد يتضح لنا ان هذا الوجه، ما هو الا حجة فنية، كونه يتشابه وحالة الشاعر العاشق، او الامير الحاكم، او المغني، او العازف، او الراقص.

يحضر كرمز للانسان. انه انسان كاسم فقط، قابل في الوقت نفسه، بان يسمى بكل الاسماء. وتحضر الطبيعة، كرمز للطبيعة ايضا، فتكون الشجرة كل الاشجار، والجبل كل الجبال، والغيمة كل الغيم. انهما انسان العمل الفني نفسه وطبيعته، لا انسيان المجتمع وطبيعة البيئة.

## مناقشة الموضوع في المنمنمات

سريعا ما يتراجع الموضوع الذي قد توحى المنمنمات انها تعالجه، كموضوع مجنون ليلي، او موضوع الصيد، او الاحتفال، او العيد، او الحرب وما الى ذلك عندما تأمل

■ (الى اليمين) محراب المسجد الصغير في قلعة محمد علي في القاهرة. هو من الرخام المعشق. القرن 19 م ■ (في الوسط) بركة ماء تتوسط داخل الجامع الأخضر في بورصا - تركيا ■





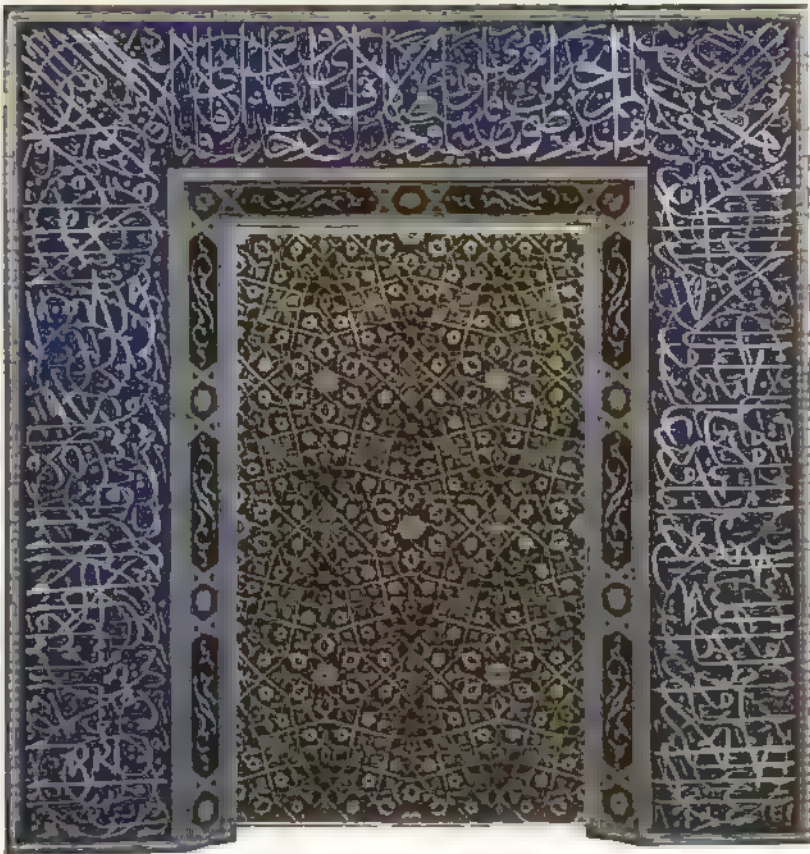
حدا فاصلا، بقدر ما هي تشكيل  
يتكرر ايضا ضمن نظام شكلي  
يقترّب من منطق الخط العربي اكثر  
بكثير من اقترابه من منطق تشكيل  
الغيوم.

وهكذا، فعندما تنتقل العين الى  
الصخور، ومن ثم الى الاحصنة او  
الحيوانات والطيور الكثيرة المتبقة هنا  
وهناك، يكشف المرء ان زخرفة بردعة  
الحصان، وتلوينه اهم بكثير من  
صفاته كحصان جامع او غاضب او  
جرّيح، وكذلك بالنسبة الى باقي  
العناصر، فالصخور قد تتحول مرارا  
الى ما يشبه الوجوه والغزلان والبط،  
والحمام، وما الى ذلك من حيوانات  
وطيور، سرعان ما تتحول الى الوان،  
وخطوط، تنسج هذا المهرجان  
اللوّني، او هذا النظام الخفي في ملء

وتأملاً سريعاً ايضا للأشجار  
التي تتضمنها التمنمة يكشف لنا ان  
هذه الأشجار لا تحاكي اشجار  
الطبيعة نفسها، بل هي اسلبة لها،  
ومزيد من التأمل يكشف لنا ان هذه  
الأشجار مرسومة بنظام هندسي  
يتكرر من جهة الاعصاب التي  
تقابل او تتقاطع بنظامية دقيقة،  
ويتكرر من جهة الاوراق، او الثمار،  
حيث تتحول الشجرة الى مجموعة من  
الوحدات الهندسية المتكررة ضمن  
منطق رياضي او منطق هندسي  
واضح.

وتأملاً بسيطاً للغيوم التي تتردد  
دائماً في التمنّيات محددة الحدود  
الفاصلة بين الأرض والسمااء يكشف  
ايضا انها لا تشبه الغيوم وليست

■ (الى اليسار) محراب من الخزف  
الملون والمزخرف. يتفرد باعتداده  
على الشكل المستطيل بدلا من طراز  
المحراب الملقوس الشائع. كذلك  
يتفرد بالخط الثلث الذي يؤطره لدقته  
وبراعة تركيبه، وزخرفته وتلوينه.  
ايران، النصف الثاني من القرن ١٥  
م. ■



يميز الناقد الكسندر بابا دو بولو، في نظريته الملفتة عن جمالية الرسم الإسلامي، بين مظهرين أساسيين للفن المنمات: ما هو مصور كالمشهد الروائي أو الخروفي، أو الغرامي، ويسميه: «العالم المثل» فمما يميزه عن عالم الواقع، وبعده عن محاكاة، وبين الأسلوب الذي يتحقق عبره هذا العالم، ويسميه: «العالم المستل للأشكال» ولي هذا العالم وحده، كما يؤكد بابا دو بولو، يكمن سر جمالية فن المنمات.

يقول في هذا الصدد: «يضع العالم المستل للأثر الفني لما نسميه «مطلق الأشكال» ويقصد، بالعبارة في معناها الواسع، الضرورة المجردة والمستقلة لوجود علاقات للخطوط فيما بينها، وفي معنى أدق، تقصد العلاقات المنطقية الحقيقية، أي التي يمكن إرجاعها إلى بنية عقلية مصبوبة كالأشجار، والفضمين، والتمثال، والتضاد والقياس، والمجموعات الهندسية الجزئية للوحدات الزخرفية المكونة لبنى قابلة للسكن. والمجموعات الطوبولوجية الصدفية عبر الهندسية، والعلاقات بين المجموعات المرتكزة على تمثال عناصرها أو تشابهها أو تضادها، أو على قابليتها للعكس الخ... أما في ميدان الألوان، فإن مجرد وجود مساحات متجانسة، ذات حدود واضحة، يؤدي إلى إيجاد علاقات متناحرة، وحدود، وتجاور، الخ... كما قد نجد النظام الموصوعي نفسه للعلاقات الطوبولوجية...»

وما يميز نظرية بابا دو بولو، هو إشارته إلى أن «مجموع هذا العالم المستل تضبطه وتنظمه هياكل رياضية كبرى تتحدد في بادي الأمر بين التناحيات الجيبية والدوائر واللواكب أو الرقش. لتنتهي بانتصار التوازن الأخيرين بخاضة اللواكب، ويمكن القول بالنسبة إلى هذه الهياكل الرياضية، أنها لا تمثل ثوابت موضوعية فحسب، بل أنها تبرز من خلال تدقيق تجريبي حقيقي، يخضع في رأينا لأدق متطلبات التحري العلمي.

المسافات والفراغات، وهكذا لا تعود المنمنمة في تشكيلها ومنطقها الفني، تابعة للموضوع سواء أكان هذا الموضوع المجنون وعشقه، أم الصيد ومغامرته، أو الاحتفال وإعلامه، بل نراها تتشكل ضمن منطق فني آخر هو منطق التلوين والتشكيل الهندسيين لتتحول إلى عالم غني ومعمقد من الألوان والأشكال والخطوط والتقنيات والمهارات، تشكل جميعها في النهاية، موضوع العمل الفني الحقيقي وغايته الإبداعية. (٢)

## تقوم غياب الموضوع

كيف يمكن إذن، تقوم هذا الغياب وفهمه؟ هل هو نقص؟ هل هو إهمال سلبى؟ هل هو عن قصد إيجابى؟

كان من الممكن، حصر الفن الإسلامي، لاسقاطه موضوع الإنسان في أفعاله، والطبيعة في صفاتها وواقعها، ضمن الفنون الصغيرة، أو ضمن الفنون التزيينية، التي عرفتها معظم فنون الحضارات، التي سبقت الحضارة الإسلامية. واعتبار هذا الفن نوعاً من الاتجاهات الفنية، يشكل هامش، ضمن التوجه الإبداعي الإنساني العام، كما فعل الكثير من مؤرخي الفن ونقادهم، عندما وصفوا الفن العربي الإسلامي بأنه فن زخرفي يقع ضمن الفنون الصغيرة.

الا أننا لا نستطيع القول بذلك، عندما نقف إزاء الفن الإسلامي،

كفن هيمن، وانتشر، وفرض حضوره، في قارات وبين شعوب ووسط بيئات مختلفة، من الصين حتى الاندلس، بطريقة واسلوب مدهشين.

إنه لأمر يدعو إلى التأمل العميق والدهشة معاً، عندما نعرف بحضور الفن الإسلامي وهيمته عند الشعوب التي عرفت فنونا مختلفة ومميزة، كفنون الشرق الأقصى، وفنون آسيا الوسطى، قبل إسلامها، وفنون مصر، وفنون الجزيرة العربية السابقة لرسالة نبيا.

ومنذ البدء، تبدو الآراء التي تؤكد أن غياب الموضوع في الفن الإسلامي، غياب يفرضه تحريم الدين للتصوير، آراء قلقة وغير منطقية لحاجتها الماسة إلى حجج أقوى من الحجج التي تركز عليها، والمستنبطة من بعض الأحاديث، أو تلك المعتمدة على مواقف بعض الفقهاء. من جهة ثانية، لا تكفي مقولات الفن الحديث، لفهم غياب الموضوع، عن الفن الإسلامي، وتقوم هذا الغياب انطلاقاً من هذه المقولات، على الرغم، من عمق فلسفتها وقوة اقناعها، صحيح أن الفن الحديث ألغى الموضوع من قاعدة الإبداع الذهبية، فأجاز للعمل الفني بأن يتم بعيداً عن موضوع أفعال الإنسان، وبعيداً عن موضوع مظاهر الطبيعة، وأقام في الوقت نفسه، توازن القاعدة، بأن يكون هناك شكل ومضمون، بدل الشكل والموضوع، جاعلاً من الشكل الفني مجرد ذاته مضموناً..





■ الفن والإبريق للوضوء - نحاس  
مطروق وملون - تركيا، القرن  
م ١٨/١٧ ■

غياب الموضوع، هو في العودة الى تلك العلاقة الحميمة والخاصة، بين الفن الاسلامي، وبين الدين. بخاصة، لحظة نتلمس ان وراء هذا الغياب موقفا جماليا او فلسفيا متكاملا، وليس اسبابا ظرفية او شروطا سلطوية، تختلف مع تبدل السلطة او تغير الظروف.

لقد تمت ولادة الفن الاسلامي، اول ما تمت، في المسجد. واذا جاز لنا القول، فقد تمت في «الكعبة» المكرمة. قبلة المسلمين، المؤمنين في جميع اقطار العالم وجهاته. واذا كنا، نستطيع اليوم، اعتبار الجامع، او المسجد، متحف الفن الاسلامي،

الا ان مقولات الفن الحديث، مقولات ترجع في دوافعها وفلسفتها واسبابها غير المباشرة، الى التطور الذي شهدته المجتمعات الاوروبية مع الثورة الصناعية، ومع التحولات الفلسفية والثقافية والاجتماعية الكبرى... والتي لا بد لنا من العودة اليها لتلمس المنطق الذي ادى الى الثورة الفنية الحديثة...

## العودة الى العلاقة بين الفن والدين

إن الطريق الأكثر صوابا لفهم

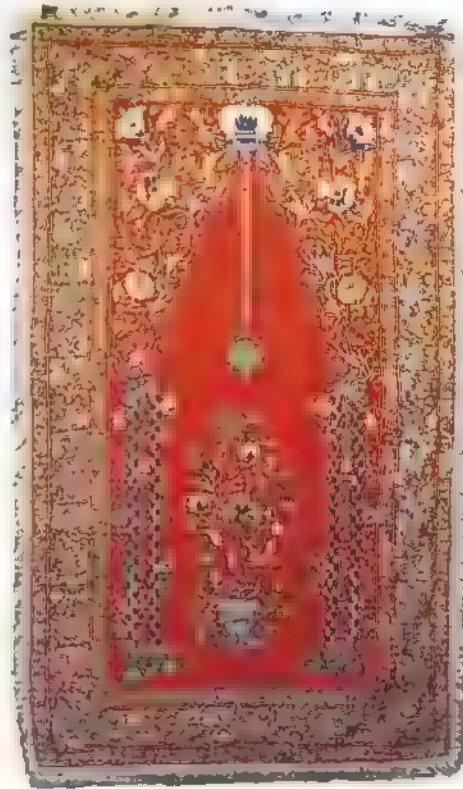
الا اننا لا نستطيع نسيانه كمكان  
للصلاة، وكركن اساسي من اركان  
الدين.

فاذا كان فن الخط، قد تجلى،  
اول ما تجلى، في المصاحف وفي  
العمارة الدينية، فان طرق العبادة،  
واساليب الصلاة وشروطها، من  
وضوء وسجود وذكر وتسييح،  
وما الى ذلك، قد دفعت وظائفية  
الفن الاسلامي، لأن تتجلى في  
سجاجيد وسجادات خاصة  
للصلاة، ومحاريب ومناير ومآذن،  
ومشكوات، وشمعدانات،  
ومصاييح لأنارة بيوت الصلاة،  
ومحافظ وكراسي للمصاحف،  
وساعات وبوصلات لمعرفة



هامش (٣)

على الرغم من ان الآثار الفنية  
الاسلامية، التي يضمها متحف «توب  
كابي» في استانبول، موزعة على  
حسب الأنوع في ارجحة مستقلة:  
جناح الخزف، السجاد، الخط، الخ...  
فان المتحف يضم جناحا خاصا باسم  
«الأدوات المستعملة في العبادات  
الاسلامية». وفي معرض الفنون  
الاسلامية الضخم، الذي اقيم في  
استانبول عام ١٩٨٣، والذي اتبع  
طريقة المتحف في توزيع معروضاته،  
خصص معرضا خاصا حمل اسم  
«معرض الفنون المتعلقة بالعبادات».  
المتحف والمعرض ضما في هذه  
الأجنحة الخاصة، نماذج من السجاد  
والشمعدانات، ومحافظ وكراسي  
للمصاحف، وابانيق وصويف وخضر  
وما الى ذلك من ادوات كانت  
تستعمل في ممارسة العبادة. بالاضافة  
الى تحف كانت توهب للضرائح  
العثمانية، على غرار ما كان يهبه المؤمنون  
للمساجد وما كان يقدمه المسؤولون  
من هدايا لأماكن العبادة في مكة  
المكرمة والمدينة المنورة.



■ (الى اليمين) سجاجدنا  
صلاة محرابيتان. تتميز  
الغنيا منهما بتصميم  
محرابها وزخرفة تطريزها -  
تركيا أو ايران. القرن ١٧ م.  
أما السفلى ففني أسلوب  
القرن ١٨ م في التطريز -  
تركيا، متحف توب كابي،  
استانبول ■





■ جزء من سجادة صلاة محرابية،  
تتميز بلفة نسجها ونطيرها. -  
تركيا، القرن ١٨ م. متحف توب  
كابي، استانبول ■

البداية، تحولت الى مجال للفن  
خطا وزخرفة ونقشا ونسجا  
وتكفينا وتذهيبا (٣).

معنى ذلك ان الاسلام كدين،  
يسري منذ البداية، في عروق الفن  
الاسلامي ومسامه، اذا جاز لنا مثل

اوقات الصلاة واتجاه القبلة،  
وطاسات واباريق وخمر  
وسحات وقماقم للوضوء  
والتستر والذكر والتعطر. وجميع  
هذه الأدوات، لم تتوقف عند  
حدود وظيفتها، بل سريعا ومنذ

■ (تحت) فلتوس من الفضة، مزخرف ومقطط - تركيا، القرن ١٦ م. متحف مكتبة  
السلمانية في استانبول ■ (فوق) الى اليسار) مشكاة زجاجية، مذهبة ومطلية بالمينا  
الملون (أزرق، أخضر، أصفر، أحمر، وأبيض) خطط عتقها بايات من سورة النور، ووسطها  
بألنقاب لصاحبها كريم الدين، يبلغ ارتفاعها ٢٧,٥ سم، وقطرها ١٨ سم - بوسطن، متحف  
الفنون الجميلة، القرن ١٤ م ■ (تحت) الى اليسار) شمعدان من النحاس المكثت بالذهب  
والفضة. صنعه محمد ابن حسن الموصلي في القاهرة عام ١٢٦٩ م. ارتفاعه ٢٢,٥ سم، وقطر  
قاعته ٢٥ سم - مصر، متحف الفن الاسلامي في القاهرة ■



هذا الكلام. ولما كان هذا الفن لا  
يشتر، ولا يفسر، ولا يشرح تعاليم  
الدين، وشرائعه.. اي لا يشكل  
وسيلة مباشرة في خدمة الدين. بل  
يأخذ بفهم الدين للانسان وللعالم،  
ويترجم هذا الفهم الى فلسفة جمالية  
يتصلق منها، فانا لكي نفهم غياب  
الموضوع عن الفن الاسلامي، لا بد  
لنا، من ان نرجع الى الفهم الديني  
للانسان وللعالم، وإلى الترجمة  
الفلسفية الجمالية لهذا الفن، لكي  
نستطيع ان نقوم غياب الموضوع،  
تقوياً يبيء في مصلحة ابداعية هذا  
الفن وفرادته بين الفنون الاخرى.

إن عبقرية الفن الاسلامي،  
تكمن في هذا التماس المدهش، بين  
الفن والدين. فالدين يتحول في هذا  
التماس، الى مبادئ كلية، هي التي  
تحكم الوجود بأسره، من انسان  
وفضاء وطبيعة وحيوان.

واذا اخذ متأمل الفن الاسلامي،  
بمبدئية الفهم الديني للانسان  
وللعالم، يتحول غياب الموضوع، عن  
العسل الفني، من كونه اشكالية  
فنية، الى كونه واحداً من المبادئ  
الجمالية، ومن المبادئ الفلسفية  
الجوهرية، في أن واحد.

إن غياب موضوع الانسان في  
افعاله، وغياب موضوع الطبيعة، من  
جهة هذه المبدئية، التي اشرنا اليها،  
هو ترجمة لغياب الانسان والطبيعة  
اصلاً، ازاء الله الواحد الاحد. او  
ترجمة لوجودهما النسبي ازاء وجود الله  
المطلق. ان الله وحده هو الحلي الباقي





(ويبقى وجه ربك ذو الجلال  
والاكرام) و(كل ما عدا الله الى  
زوال) فالوجود الذي يشهد عليه  
الانسان، او الذي تشهد عليه  
الطبيعة، هو وجود عرضي، وبالتالي،  
فهو وجود ليشهد بدوره على الوجود  
الجوهري، الذي هو — كما يشير  
الدين — الله وحده.

الحاضر اذن هو الغيب. الجوهري  
اذن هو الغيب، الحي اذن هو  
الغيب، وما الوجود بانسانه وطبيعته  
وفضائه، الا الشهادة على هذا  
الحاضر المطلق، وهذا الجوهري  
المطلق، وهذا الحي المطلق.

## الطبيعة والانسان من منظور ديني

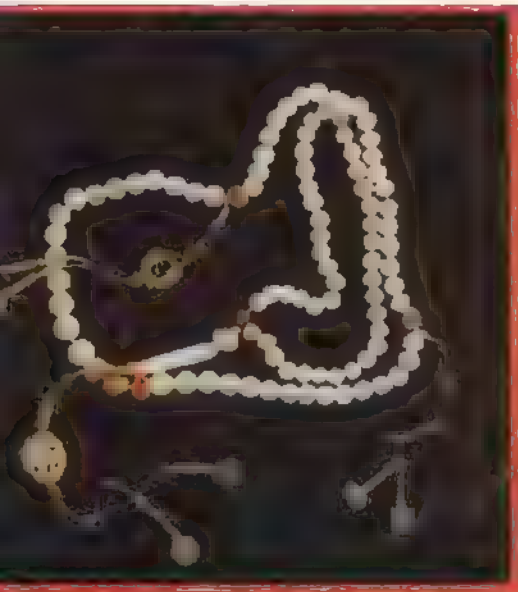


يقوم الفهم الديني للانسان  
وللعالم، على ثنائية، هي ثنائية الغيب  
والوجود، الرب والعبد، ولا تقيم هذه  
الثنائية صراعا بين اطرافها، بل تقيم  
ارتباطا ينحدر من المبدأ القدري  
الالهي، او الوجود في هذه الثنائية  
هو: «عالم الشهادة» ازاء «عالم  
الغيب» والانسان في هذه الثنائية،  
هو العبد ازاء الرب. فالطبيعة في  
حيوانها، ونباتها، ومائها، وطيرها، انما  
هي لتسبح، ولتشهد على وجود  
الخالق. وما الانسان في افعاله،  
وعواطفه واماله، ومسيرته، الا ليشهد  
كذلك على المشيئة الالهية. فالله  
وحده خالق كل شيء، القادر على



## غياب الموضوع كمبدأ جمالي

إذاً، ليس غياب الموضوع نقصاً في الرؤية الفنية، أو هو، من قبيل الالهام، أو العجز، أو من قبيل السلبية الفنية. بل على العكس تماماً، ان هذا الغياب امر مبدئي فلسفي، وبالتالي فهو موقف فني وجمالي.



كل شيء. والاسان العبد هو الشاهد...

(أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ، مِمَّنْ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرِ صَفَّتْ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ. (النور - ٤١)

(قَالُوا أَقْرَبْنَا قَالَ فَأَشْهَدُوا وَأَنَا مَعَكُمْ مِنَ الشَّاهِدِينَ (ال عمران - ٨١)

من هنا يبدو الاهتمام بافعال الانسان، او بمظاهر الطبيعة، اهتماماً بالعرضي والزائل، اي الاهتمام بالباطل. وعندما نكون امام فن حضر مع حضور الدين، وسعى منذ البداية، ليكون شاهداً عليه، تفهم لماذا لم يأخذ بالعرضي والزائل، اي لم يأخذ بافعال الانسان ومظاهر الطبيعة، كموضوعات للعمل الفني.

■ بوصلة لتعيين اتجاه القبلة ومواقيت الصلاة. مع رسم لخريطة العالم الاسلامي في اسيا وأوروبا وأفريقيا الشمالية. كما يبدو في داخل غطائها، رسم للحرم الشريف مع تصويص دينية. وإلى اليمين غطاء البوصلة من الخارج، والمزخرف زخرفة هي مزيج من الأساليب الإسلامية مع الأساليب الغربية. وهو أسلوب برز في أواخر القرن ١٨ م، وهو تاريخ صنع البوصلة ■

■ (تحت) مسبحة من حجر العقيق الأبيض والاحمر (الى اليمين)، واخرى من حجر الشيم الاخضر والمعروف بحجر الجاد (الى اليسار). - تركيا، متحف توب كابي في استانبول. القرن ١٩ م ■





■ محفظة للقرآن الكريم، خشب مطعم بالصدف، مع خط ثلث على أسفل قبتها. متحف توب كابي - استانبول، القرن ١٧ م (فوق) ■ وتبدو الى يمينها قبة محفظة خشبية اخرى مطعمة بالعاج مع خط فارسي (تستعليق)، متحف توب كابي في استانبول ايضا. القرن ١٦ م ■



إن مبدأ العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، ثنائية عالم الغيب وعالم الشهادة، هو الموضوع الذي سيكون بديل موضوع افعال الانسان، وبديل موضوع مظاهر الطبيعة.. اي المبدأ القدرى الحتمى الالهى، فلن نشهد منذ البداية، على

صراع بين الانسان والعالم، ولا بين الانسان ونفسه.. ان الفن، وهو الشهده الانسانية الكبرى، لن يجيء الا من انسان مؤمن، وعلى الانسان المؤمن، حسب الدين، ان يشهد ويسلم. يشهد ان لا اله الا الله ويسلم بحكم الله في كل شيء. إن الخطاط، مثلا، لم يكن عليه،



■ ثلاث مناضد لقراءة القرآن الكريم. الأولى (الى اليمين) صغيرة يظهر فيها التأثير بالزخرفة الأوروبية. والثالثة (الى اليسار) من الخشب المطعم والمثلون. والمنضتان محفوظتان في متحف توب كابي - استانبول، وتعودان الى القرن ١٩ م، أما الثانية (في الوسط) فمحفوظة في مكتبة السلمانية (استانبول ايضا) وهي مصنوعة من الخشب المطعم بالتصنيف والعاج. وتعود الى القرن ١٧ م ■

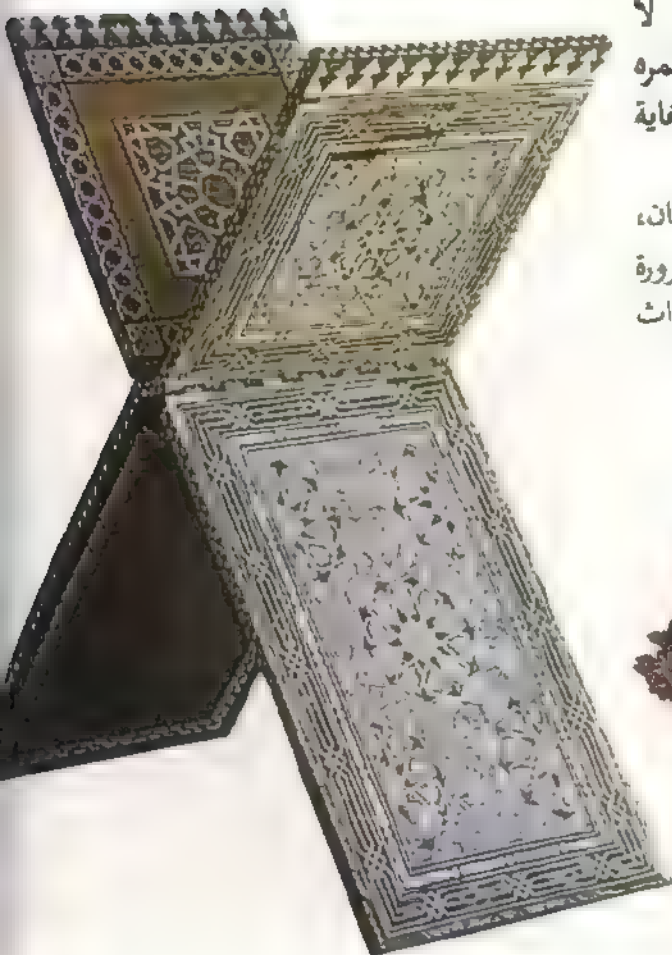
والاخبار، اي يلغى الزمان. فالمسيرة الدينية، ليست مسيرة انسانية رمانية ملحمية، بل هي مسيرة روحية الهية. والايان ليس هدفا يمضي اليه الانسان، ولا هو المكافأة التي يحصل عليها. بل هو الزاد وهو الخطوات التي تقوده الى الشهادة والتسليم. ان سقوط الزمان، وبالتالي سقوط المكان في مثل هذا الموقف، الديني، هو من المبادئ الدينية التي يأخذ بها الفن الاسلامي كمنطلقات جمالية فلسفية. فالمبدأ الديني يشير

قبل ان يبدأ بالتخطيط، رفع كل المصوم والعواطف والظنون عنه، حتى يصفو ويتيحاً للتخطيط، بل كان عليه ان يقوم بفرائض الدين، من وضوء وصلاة، حتى يجيء خطه خطا سليما، وجميلا وحسنا.

يشير ابن البواب، الخطاط المؤسس، بوضوح في رسالته عن الخط العربي، الى ضرورة التفرغ الكلي لصناعة الخط والتسليم لمنطقها الخفي.

يقول عن صناعة الخط: «لا تسمح ببعضها، الا لمن آثرها بجملة، واقبل عليها بكلية، ووقف على تأليفها سائر زمنه، واعتاضها عن خله وسكنه. لا يؤاسيه حياها، ولا يغمره انقيادها... حتى يبلغ منها الغاية القصية...».

اذًا، ليس ثمة صراع، بل ثمة ايمان، وعندما يلغى الصراع، تلغى بالضرورة العواطف والمشاعر والاحداث





والوجود، الرب والعبد. اي انه يقيم  
ثنائية الظاهر والخفي. المرئي وغير  
المرئي. فالغيب والخفي وغير المرئي  
هنا، نظام هندسي رياضي كلي  
وشامل. والظاهر هنا، هو اشكال،  
وخطوط، واللون، ورموز، تشهد  
بدورها على النظام الخفي الذي

بوضوح الى اللانهاية: (ان يوما  
بعين ربك كألف سنة مما تعدون)  
و (يبقى وجه ربك ذو الجلال  
والاكرام) اي انه يجعل من الظاهر  
وهما وعرضا وحجابا لجوهر هو  
المطلق.

إن السؤال الأصعب الآن، هو:  
كيف يمكن لنا، اذا فتحنا باب  
الاجتهاد، وباب التأويل، وباب  
التخيل، ان نقرأ الموضوع —  
البديل، الذي أخذ به الفن  
الاسلامي، عوضا عن موضوع  
افعال الانسان وموضوع مظاهر  
الطبيعة؟

## ثنائية الغيب والوجود

إن القاعدة الذهبية للابداع في  
هذا الفن، حين تسقط عنها  
الموضوع كعنصر جوهري، تقيم  
مكانه، المبدأ. فتصبح قاعدة الابداع  
الذهبية شكلا ازاء مبدأ. فالمبدأ هو  
الموضوع، وهو بالتالي المضمون، اي  
هو المعنى، وهو الجسد، وهو اخيرا  
الهدف الذي يسعى اليه هذا الفن.  
والمبدأ هنا، مبدأ كلي، مبدأ وجودي،  
تسري احكامه وقوانينه على الوجود  
بأسره، انسانا وطبيعة.. اي انه مبدأ  
خفي غير مرئي، اذا لم نقل انه مبدأ  
غيبى مطلق.

العمل الفني الاسلامي، يقيم  
بدوره ثنائية على غرار ثنائية الغيب



#### هامش (٤)

يقدم «تيوس بركهارت»، الناقد المتخصص بالفنون الإسلامية، مسجلاً جديداً وخاصة في قراءة وفهم هذا الفن، يقترب من منهج الثنائية التي نشير إليها، وإن كان سمي ثلاثة عناصر جوهرية. أو أضاف عنصر الروح إلى عنصرَي الظاهر والباطن. يقول في كتابه، «الفن الإسلامي لفنه ومعناه» «إن الفن الإسلامي مثله مثل الفنون المقدسة، هو ثمرة التأمل المتفاني الأصيل، أو الزُّبيا الروحية للعالم أو حقيقة ما وراء الكون. وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الخروج بالفن الإسلامي من عالم المنظور والحس، إلى عالم الرمز والحدس».

يضيف: «وبفضل هذه الإضافة التوجيهية يصبح للفن الإسلامي — في صورته — ثلاثة أبعاد يبنى الواحد منها على الآخر في تدرج منطقي، هي: ظاهر، باطن، وروح، فالظاهر يمثل الشكل الخارجي والمساحة والكتلة، ومجالها الوصف والتاريخ، والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مشاعر نبيلة مثل: الأصالة والصدق والتضحية وغيرها من المثاليات، مما يدخل في علم الجمال، وأخيراً تأتي الروح لتكشف، عن طبق الرمز، كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق المساوية على الأرض، بل ولا وراء ذلك من الحضور الألهي نفسه: حقيقة كل شيء، وبجمال ذلك هو العلم اللدني، أي العلم الألهي — على أيدي من أصحاب النورانية، من: الأنبياء والصديقين والأولياء».

والخطوط (٤).

إن على الأشكال، وعلى الخطوط، وعلى الألوان، وعلى الدوائر، وعلى المثلثات، وعلى المربعات، وعلى النقاط، والتي تشكل عناصر العمل الفني، وبالتالي، التي تشكل عالم الشهادة، أي عالم الظاهر، أن تنهض وأن تمضي، وأن تتلاقى، وأن تنفصل، وأن تتحد، وأن تتقاطع، وأن تتقابل، وأن تتوازي، وأن تتساوى، حسب

يحكم مسيرتها، ويحكم علاقاتها، ويتحكم بمصيرها. وإذا أخذنا بشائية الغيب والوجود الدينية، فإن المطلق في الفن الإسلامي، هو، غير المرنى. أي هو هذا النظام الهندسي الرياضي الذي يتحكم بالأشكال





■ خماران مطرزان يعودان الى  
القرن ١٩ م. ويتميز اولهما (الى  
اليمن) بتطريزه بخيط القصب  
والاحجار الكريمة - تركيا، متحف  
توب كابي في استانبول ■

■ محفظتان من قماش لحجم القرآن الكريم معروضتان في متحف توب كابي في استانبول.  
وقد طُرِقت اولهما بخيط صوف (الى اليمن) بينما الثانية بخيط قصب (الى البصرة)، القرن ١٩  
م ■









■ جانب من كسوة الكعبة الشريفة التي تحاك عادة من تسبيح المخمل. وتطرز وتخطط بخط الثلث بخيوط القصب المفضضة والمذهبة في مصر. وقد صنع هذا الجانب خصيصاً لتجتاح الملكي في مطار جده الدولي عام ١٩٨٠ م (الصفحة الاولى/ الى اليمين) ■ (فوق وتحت) تفصيلان من الآيات القرآنية التي تزين كسوة الكعبة الشريفة ■

هامشي (٥)

في البحث عن مصادر الفن الإسلامي، كثيراً ما توقف بعض الباحثين عند الطبيعة من ثمار وازهار البنية المحيطة بالمسلمين كمصادر وحي للهندسة التي تتحكم بالزخرفة او بعناصر واشكال العمارة الإسلامية. وعلى الرغم من صحة هذه الآراء، إلا انها تبقى جزئية وتقصيرية فلم تكن النظامية الواضحة في اوراق النبات والاشجار او النظامية الواضحة ايضا في داخل الثمار هي مصدر الوحي، بل كان مصدر الوحي هو النظامية الخفية المتحكم بكل عناصر الوجود بأسرها، والتي عند تأملها تكشف عن منطق واحد، فما يتحقق في لب الثمرة يتحقق على الاوراق، ويتحقق ايضا في القصاص وبين النجوم والكواكب. وهكذا فلا يعود مصدر الوحي التفاح او البطيخ او زهر الرمان، بل يصبح الوجود بنظامته الواحدة.

النظام الخفي الذي نسلم به ونشهد له منذ البدء. فلا عفوية هنا، ولا اعتباطية، ولا مصادفة.

## النظام الخفي كمبدأ جمالي

والنظام الخفي الذي نتحدث عنه، هو النظام غير المرئي، وهو نظام معقد ومغلق، لانه نظام كلي ومبدئي. اي انه نظام ينطبق على الجزء، وينطبق على الكل، بحيث يمكن تكراره في اكثر من مجال، انه نظام هندسي رياضي، هو جوهر الهندسة والرياضيات، لانه يجيء كترجمة للنظام الكوني الذي يحكم الوجود بأسره، من انسان ونجوم وكواكب واشجار(٥).

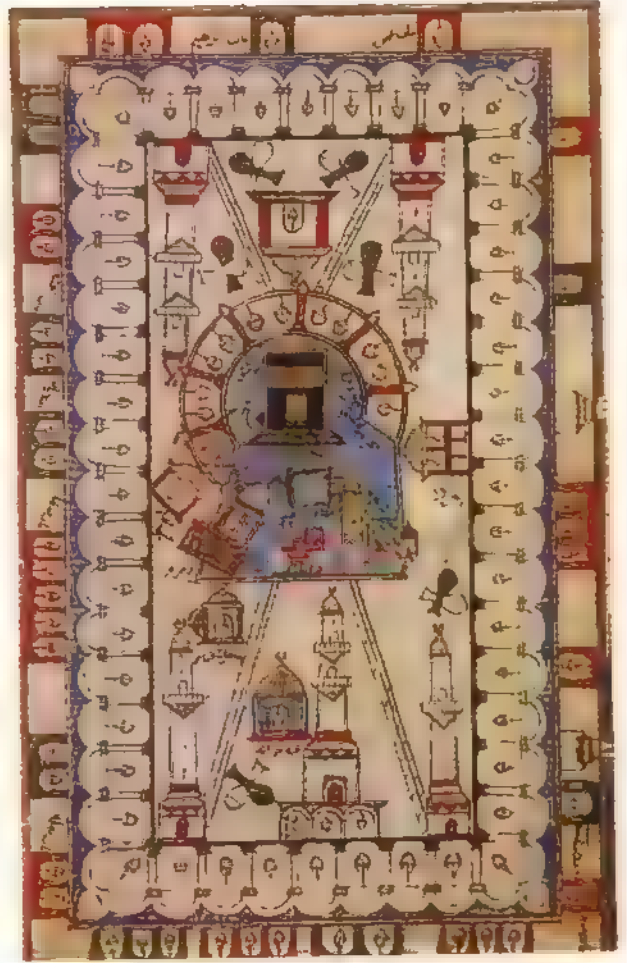
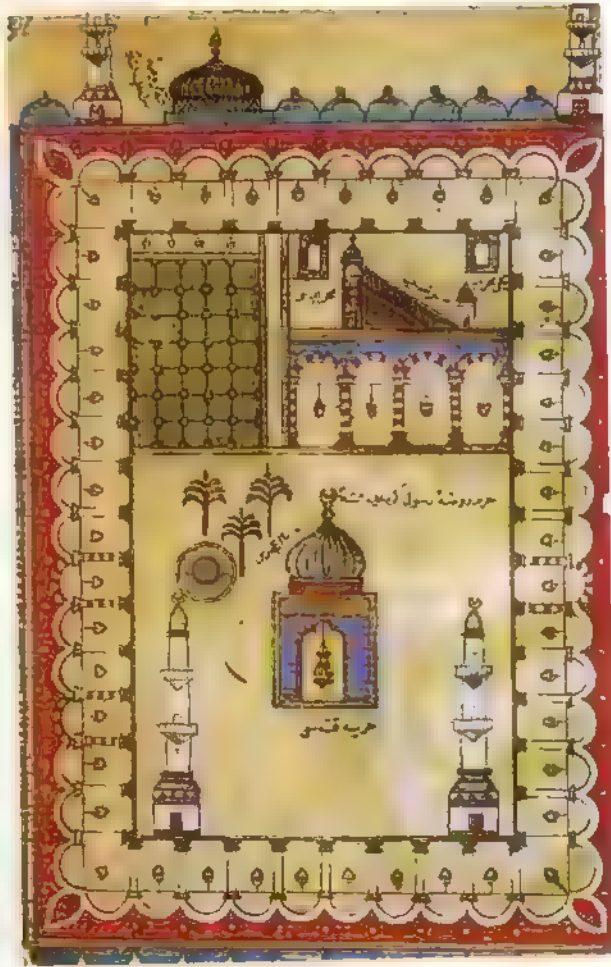
إن الماء الذي يتفجر من النبع، يتحكم به نظام خفي، سيقوده من النبع الى النهر، الى البحر، الى الغيم، الى الارض، الى النبع مرة اخرى.



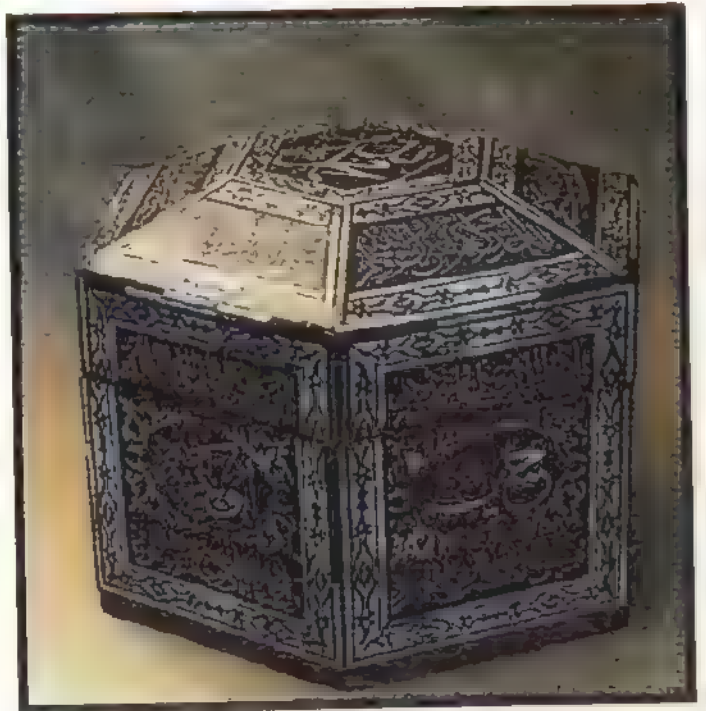


■ صندوق خشبية مطعمة بالصدف ومخططة بايات قرآنية بخط الثلث (الى اليسار/ تحت).  
 متحف توب كابي في استانبول - جناح آثار النبي ■ .. وتلفصيل لأحد جواتبها (فوق/ الى  
 اليمين) القرن ١٩ م ■ رسمان من كتاب «نليل الحاج» المخطوط (فوق/ الى اليسار). يمثل  
 احدهما المسجد النبوي، والآخر المسجد الحرام - تركيا، مكتبة السلطانية في استانبول.  
 منتصف القرن ١٦ م ■





النقطة، تشهد ايضا على نظام محكم  
لا فرار من شروطه وقوانينه.  
إن الاصغاء لهذا النظام الخفي  
هو الاصغاء للموضوع الذي  
اسقطه الفن الاسلامي كعنصر  
جوهري من عناصر بنيته  
الابداعية. وهو المعنى الذي يعبر  
عنه هذا الفن. فاذا لم تكن ازاء  
فن يروي او يحدث، او يؤرخ،  
او ييوح، فاننا ازاء فن يشهد..  
واذا لم تكن امام زمان، وامام  
مكان، فان الشهادة هنا هي  
شهادة على المطلق.



■ معطرة من نحاس مكفت بالفضة والذهب، صنعت للمسلطان حسن،  
ارتفاعها ٢٣,٥ سم، وأقصى قطرها ١١ سم - مصر، متحف الفن  
الإسلامي في القاهرة القرن ١٤ م ■

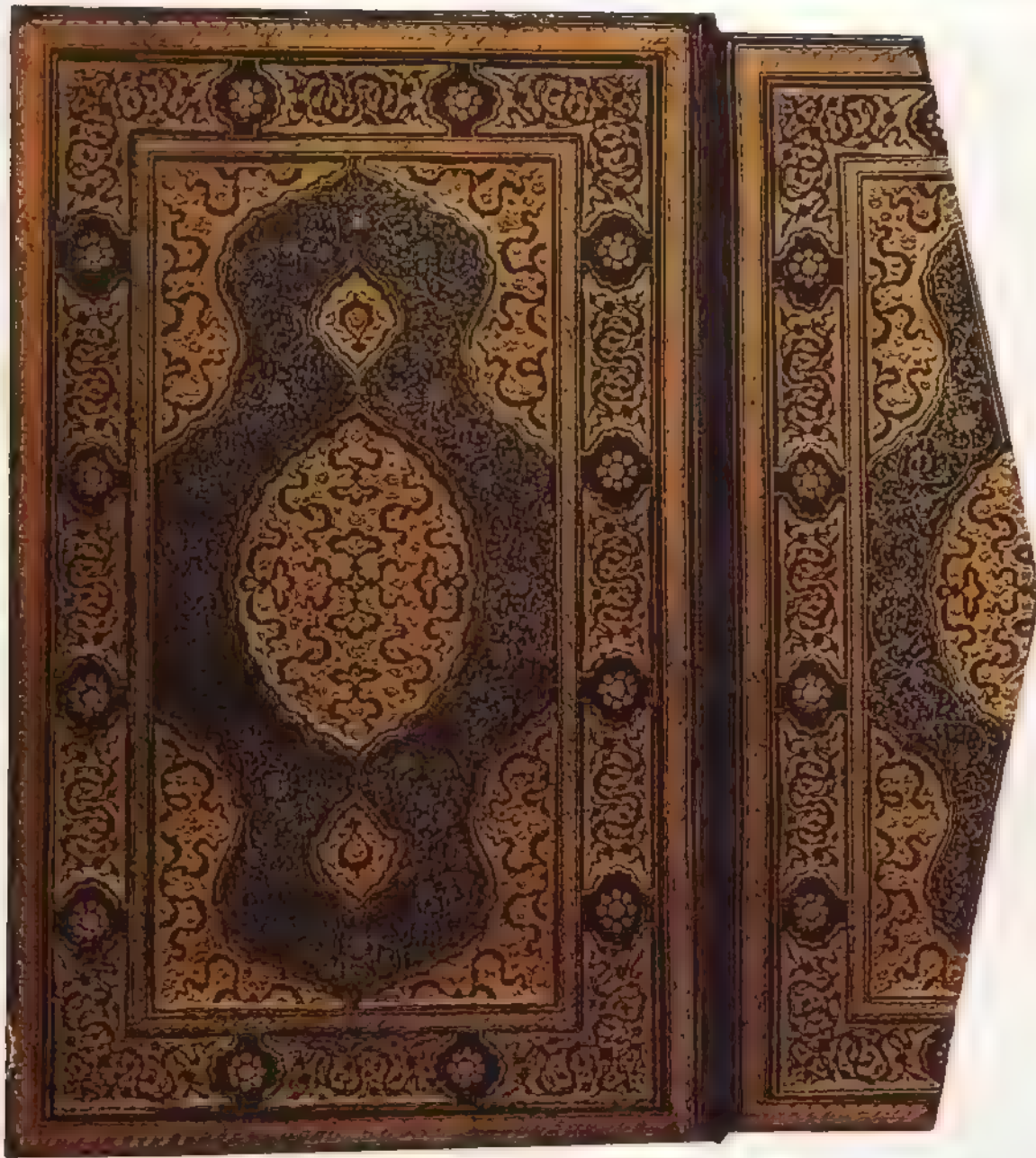




لفصل الثالث

# فِرَّانُ التَّوْحِيدِ لَا فِرَّانَ التَّحَرُّدِ

مجلد اول  
جلد اول  
جلد اول  
جلد اول  
جلد اول



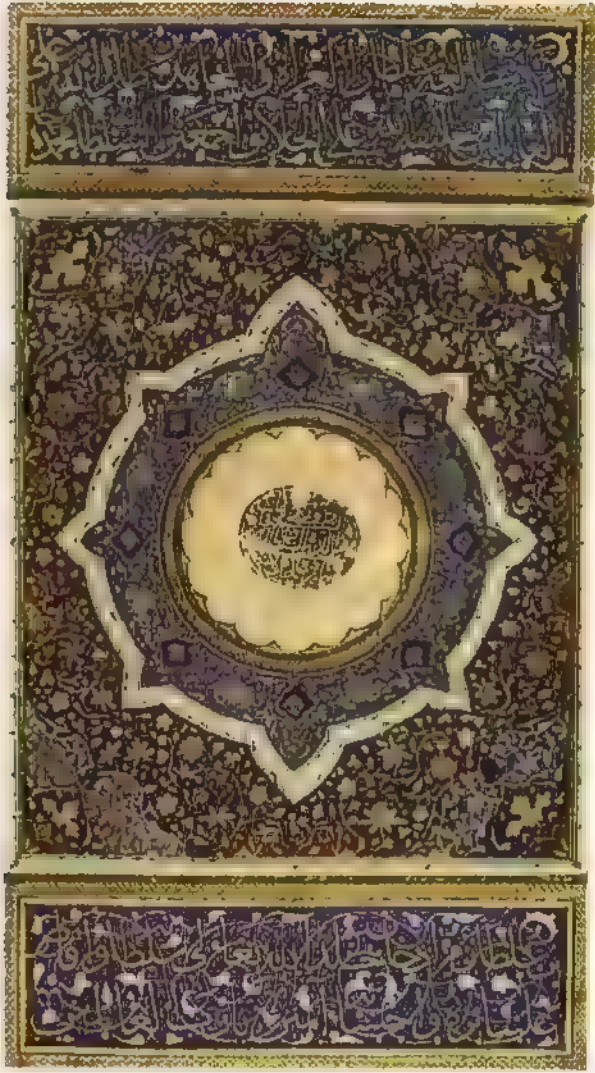
■ (فوق) غلاف خارجي  
لمصحف، جلد مذهب ومزخرف  
بزخرفة تجمع بين أساليب الزهور  
وتجريدتها. يطلق على أسلوب هذا  
التجليد اسم «تجليد سمسة».  
استانبول - المكتبة السلطانية -  
القرن ١٧/ ١٨ م ■

## مصطلحات حديثة لفن قديم

ايضا، تجيء نتيجة الانفتاح الأوروبي  
على فنون الحضارات الأخرى القديمة،  
ونتيجة الحوار الذي أقامه المفكرون  
والفناون الغربيون بينهم وبين الآثار  
الفنية الشرقية والقديمة وبخاصة فنون  
الإسلام، والتي ملأت متاحفهم  
وعواصمهم الكبيرة.

تدين معظم القيم الفنية، التي  
تشكل اللغة التشكيلية الحديثة  
والسائدة، تدين لفنون الحضارات  
القديمة والماضية. فهي في معظمها





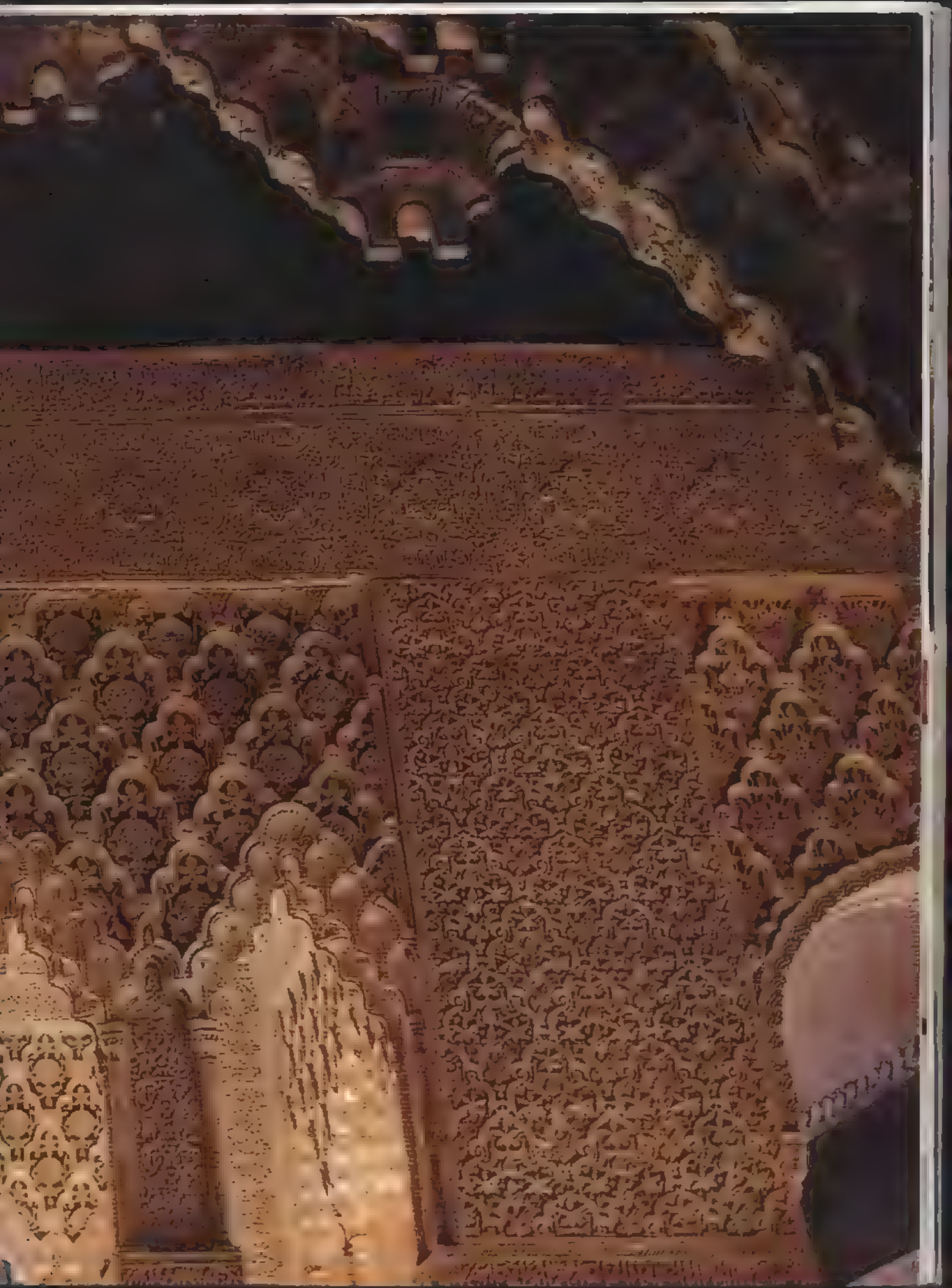
■ (الى اليمين) صفحة نافذة من الصفحات التي تسبق صفحات الفترة. من مصحف بخط الخطاط شكر الله. مذهبة وملونة. تجمع بين أساليب الزهور والنظام الدائري.. وصيغة أخيرة لمصنف (الى اليسار) مزخرفة ومذهبة ومخططة. تستوحي زخرفتها من أشكال الزهور. وتقوم على نظام الدائرة. من مجموعة خاصة للسلاطين محمد الفاتح ■ استانبول - المكتبة السلطانية - القرن ١٦ ■

كليتيا تشكل اسس وركائز الفن السائد اليوم، والذي يهيمن بهوية عالمية.

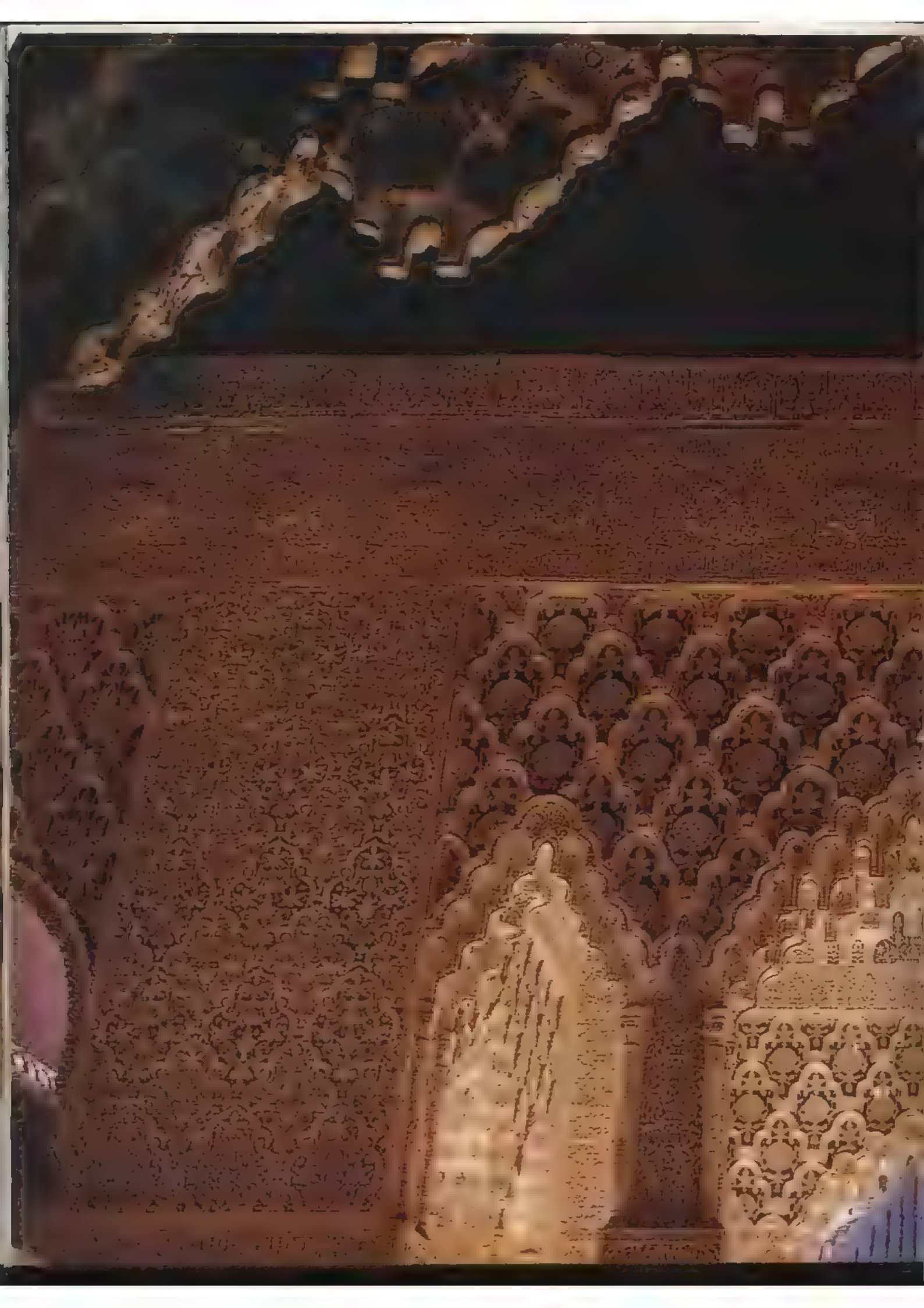
### التجريد ام التوحيد؟

اولى هذه القيم «التجريد» او «التجريدية» التي يوصف بها الفن الاسلامي وصفا لا يطرح اسئلة حرجة، او جدلا بارزا، الآن. ولا يبدو، في الوقت نفسه، وصفا غير

من هنا، لا تشكل قراءة خصائص وجمالية الفن الاسلامي، عبر هذه اللغة الفنية السائدة، حرجا او هفوة نقدية، بل هي تساعدنا على الوقوف في ارض موضوعية، اذ معها تُكشَفُ لنا حدود الاختلاف وحدود الاتفاق، فتتعمق قراءتنا التأملية لجمالية الفن الاسلامي. ذلك ان هذه القيم لم تكن مجرد تقويم، بل هي في بعض منها دعوة لاستلهاام فنون الحضارات الاخرى والغابرة، وهي في

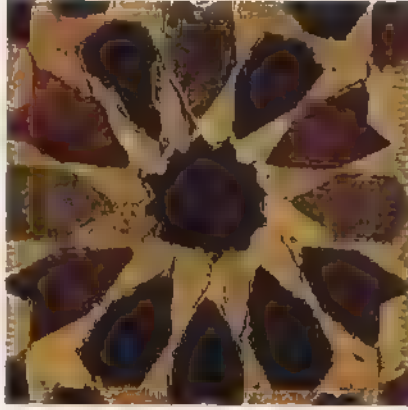




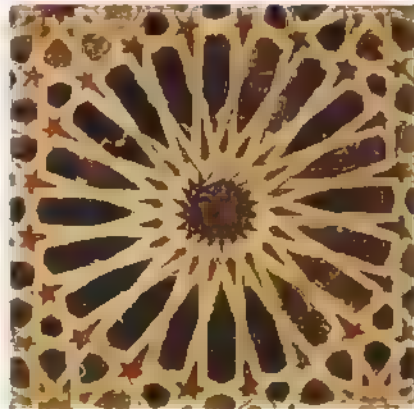
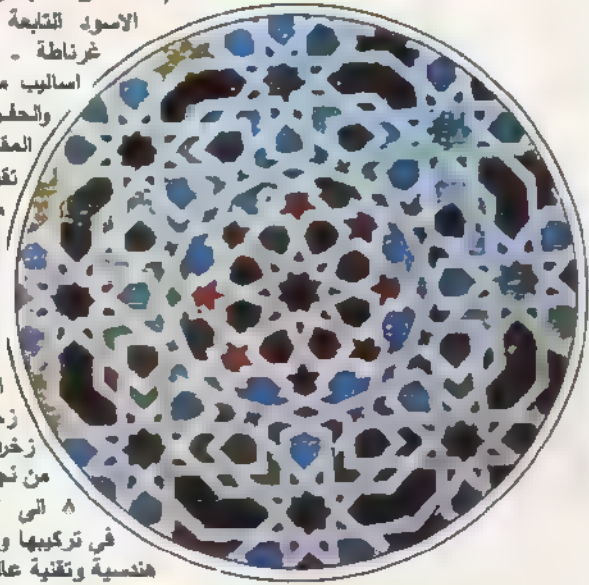


في تاريخها للفن التجريدي، في القرن العشرين، تعرف الناقدة «دورا فاليه الفن التجريدي»:

«ولد الفن التجريدي مع مطلع قرن العشرين. ظهر ولا في الرسم، ثم في النحت، غير أشكال لا تتضمن صورة العالم الخارجي. لم يعد الفنان يحدد أو يسمي، بل يعبر وعلى المشاهد أن يدرك، باستجابته لهذا التعبير، معنى العمل الفني» ويعرفه ه. عفيف جني في معجمه «معجم مصطلحات الفنون» الفن التجريدي اتجاه في حديث ظهر منذ عام ١٩١٢ على يد كاندسكي.



■ (الصفحتان السابقتان) جانب من ساحة الاسود التابعة لقصر الحمراء في غرناطة - اسبانيا. يجمع بين اساليب متعددة من فن الزخرفة والحفر والخط وفن المقرنصات. وجميعها تقوم على هندسية تصاميم من الدائرة والمثلث والمربع، منحوتة على الجص والخشب. وتعتبر لأدقها وأناقتها وتناسبها من أجمل تجليات الفن الاسلامي ■ وحدات زخرفية (الى اليمين) من زخرفة القصر نفسه. مؤلفة من نجوم تتعدد اشعتها من ٨ الى ١٧ الى ٢٠. وتتنوع في تركيبها وتأليفها مظهره براعة هندسية وتقنية عالية في فن الفسيفساء ■



جاء في المعجم:

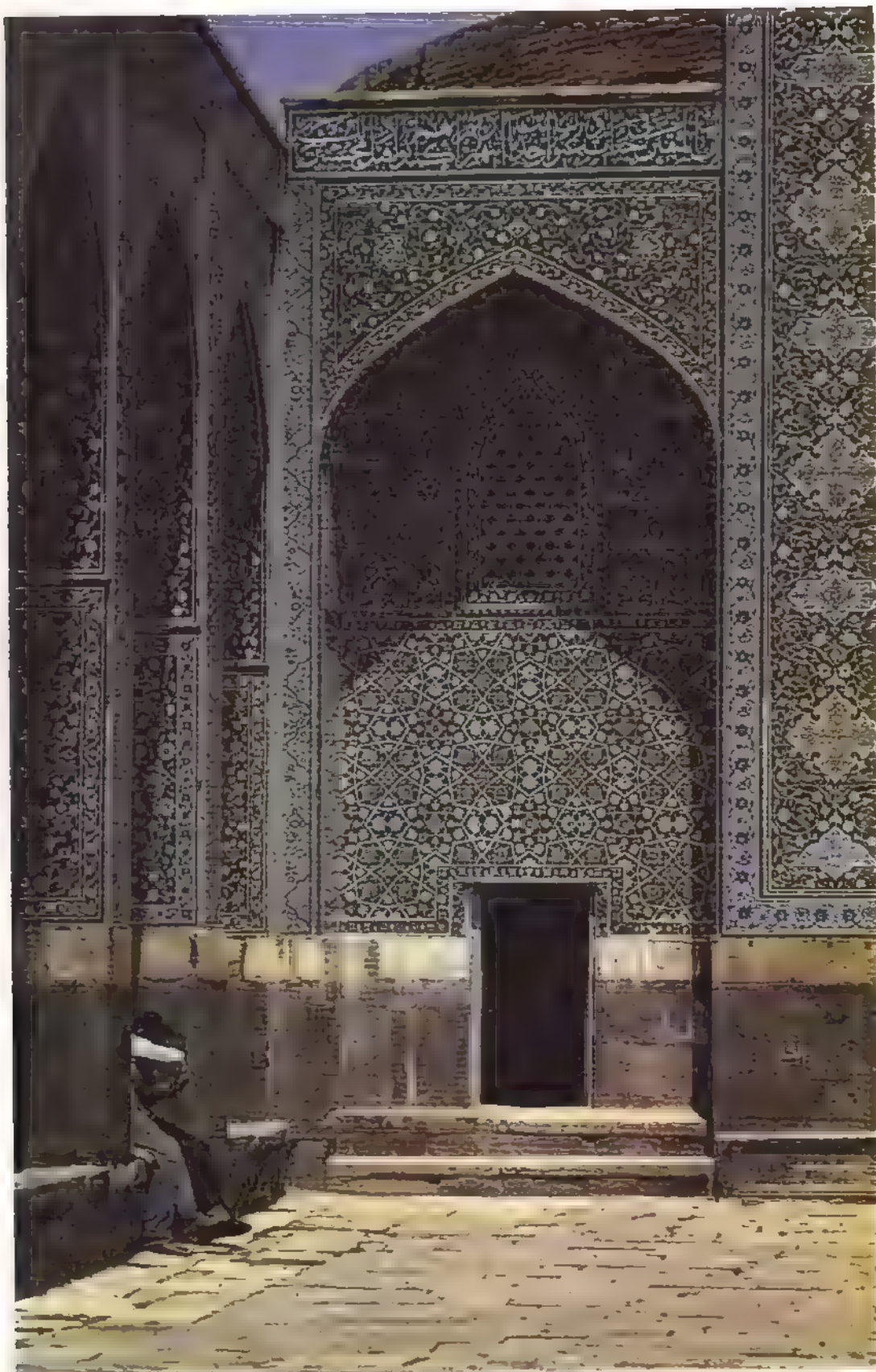
(جزء وجزء) العود: قشره، الجلود: نزع شعره، السيف: سله، جزء القمح الأرض، صيرها جزءا. جزءه من ثوبه وجزءه ثوبه: غره من ثوبه. جزء الكتابة: عزاها من الضبط. جزء الجريدة: رمى بها

الاسلامي، ومن صفاته الجوهرية، في التقويم النقدي الفني، وفي اللغة الفنية المعاصرة.

الا ان «التجريدية» (١) هي اصطلاح في مُحدث. بدأ ينبور مع الاتجاهات والاعمال الفنية، التي تلاحقت، منذ اواخر القرن الماضي، حتى منتصف قرن العشرين. «فالتجريد» او «التجريدية»، لم يضمها معجم اللغة العربية (٢)، كاصطلاح فني، او كصفة ابداعية. ولا عرفها النقد الفني، او التأريخ الفني، الذي رافق ظهور الفن الاسلامي وانتشاره، طوال قرون. ومع ذلك، تبقى كلمة «تجريدية» صفة ممكنة ومناسبة، لوصف الفن العربي الاسلامي بها، وتبقى صفة، من الممكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات هذا الفن. ذلك ان المعنى، الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز اليه، يلتقي، ويتطابق مع المعاني والمميزات التي حققها الفن الاسلامي، قبل مئات السنين.

واذا كان لا بد للانطلاق من اصطلاحات، او كلمات، اكثر دقة، لكي تتضح حدود الاختلاف وحدود الاتفاق، فان المرادف لاصطلاح «التجريد» الفني، هو «التوحيد» الكلمة، التي ضمها معجم اللغة العربية، وحملها اللسان العربي، معاني ودلائل كثيرة، وشكلت، في الوقت نفسه، عناوين ورموزا عديدة في التراث الديني





■ وجانب آخر من  
مقام الشيخ الصلوي  
يضم مجموعة متنوعة  
من الزخرفة الهندسية  
المركبة المتوالدة  
ومن الزخرفة القائمة  
على سلبة الزهر  
في تاليف دقيق  
وشامل - اردبيل  
■ ايران القرن ١٦ م

واللاهوتي، لا نكاد نحصى (٣). فان نصف الفن الاسلامي بالفن «التوحيدي» نكون اكثر صوابا ومنطقا، من ناحية التقويم الفني، وان ان نصفه بالفن «التجريدي» وان كان بعض المقاصد وبعض المعاني، التي لخصتها كلمة «التجريد» وأشارت اليها كاصلاح في. تتضمنها كلمة «التوحيد» كاصلاح اغنى واشمل.

## معاني التجريد في الفن الغربي

من الممكن نتمس معاني الاول، للاتجاه التجريدي في الفن الغربي الحديث، في الاعمال الفنية التي شهدتها السنوات لاحقة من القرن التاسع عشر، اي قبل العقد الاول من القرن العشرين، التاريخ الرمحي لولادة الاتجاه التجريدي، وقبل منتصف هذا القرن، التاريخ الذي تبلور فيه هذا الاتجاه تبوره الواضح والشامل (٤). لقد سعى «غوغان» و«فان كوخ»، لتحرير اللون والشكل من قيد الواقع، وذلك من اجل التعبير عن «الفكرة» او «الصورة الذهنية» ومن اجل التعبير عن عواطف ذاتية مستقلة عن العالم الخارجي، وبالاخص، عن الطبيعة ومظهرها، لقد صرخ غوغان صرخة عالية: «ان الخطأ الفني الكبير، هو الفن الاغريقي مهما يكن جماله مؤثرا وجاذبا. وأشار

### هامش (٣)

تفسير د سعاد الحكيم في كتابها «المعجم الصوفي» الى ان التوحيد هو «محور العقيدة الاسلامية وشعارها، وشغل رجالها ومفكرها منذ فجر الدعوة...» وحين يستعرض الباحث نظرية التوحيد وتطورها في الفكر الاسلامي، وخاصة في الاوساط السنية، يجد انها شغلت دورا هاما عد فرق ثلاث من المسلمين. وهم المعتزلة والسلفية، والصوفية، فكل فرقة من هذه الفرق خلقت حول مشكلة التوحيد، محصولا فكري وعلميا يمتاز حقا بالعمق والشمول والاصالة».



### هامش (٤)

تحت عنوان «الاتجاهات الادبية والفنية في مناطق الثقافة الغربية يطلق كل من، دهلن ود. لوكود في الموسوعة التاريخية من تاريخ ابشيرة من ان التجريد هو الصفة انعامة لفن قرن العشرين: «كان الاتجاه الرئيسي للفنون البصرية، هو التجريد. فما ان اصبحت اللوحة هي الهدف، بسطوحها التي ابرزت ابرازا بارعا، وفراغها الذي ملء، بتنوّات هذه السطوح، حتى شرع الرسامون او المصورون في ادخال تعديلات كثيرة من التكمية البحتة ثم كانوا في الخمسينات قد ابتدعوا اشكالا جديدة من التجريد، بما في ذلك قوام اللوحة وملامحها (السانج) واليون على هذا لسق، واستخدام الرموز».



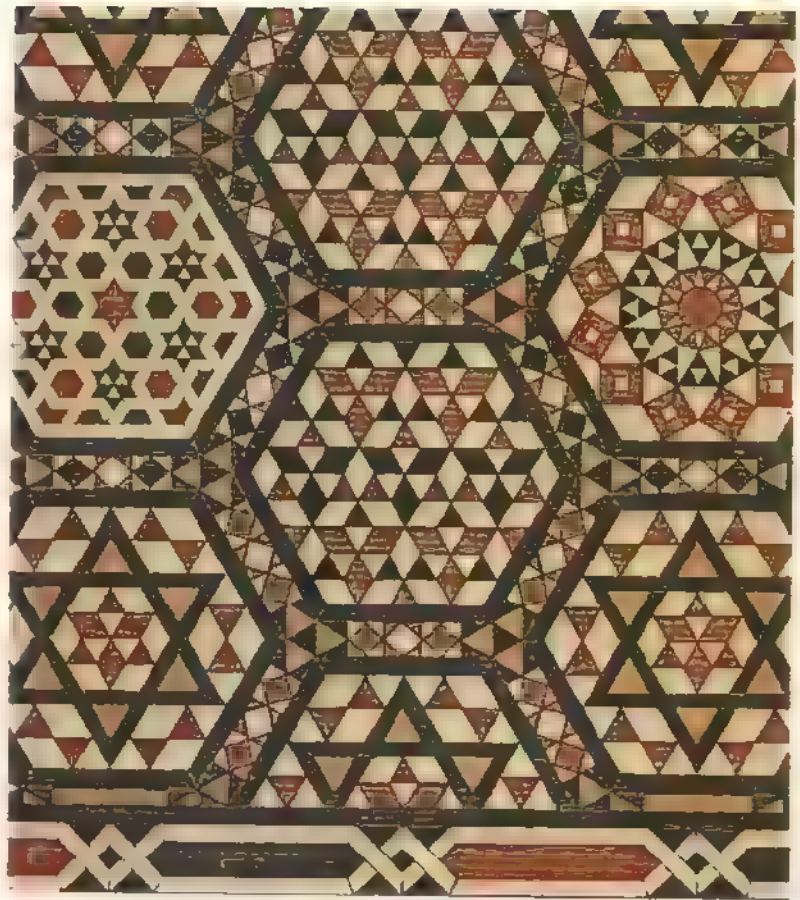


■ تفصيل من فسيفساء جدار، مؤلفة من نجوم ثمانية ومتعناات ومسدسات في تأليف مكرر (الصفحة الأولى إلى اليمين فوق) ■  
وتفصيل من فسيفساء الفريز جدار، (في الوسط)  
مؤلف من تكرار شكل ورقة نبات موسلب ■  
وتفصيل آخر من فسيفساء جدار مؤلف من نجوم سداسية (تحت) القرن ١٥ / ١٦ م ■



■ تفصيل من سقف خشبي محفور، مؤلف من نجوم اثني عشرية (في الوسط) ■  
وتفصيلان من اطارين خشبيين محفورين، مؤلفين من تكرار شكل هندسي تجريدي (إلى اليسار / فوق وتحت) ■ القرن ١٥ - ١٦ م ■

بوضوح، أو عرف بوضوح: «ان الفن تجريد ينبع من ذهن الفنان وخياله ولا يجيء من صور منسوخة». لقد كان غوغان يعلن، بذلك، الثورة على القيم الفنية المنحدرة من قيم الفن اليوناني، قيم التجسيم والتظليل والتنسيق. أي أنه كان يعلن الثورة على قاعدة «المحاكاة» الفنية، والتي ورثها، أيضا، من النهضة الأوروبية طوال خمسة قرون. وهي القاعدة التي لم يأخذ بها الفن الإسلامي فحسب، أو فنون الحضارات الشرقية قبله، بل هي القاعدة التي أهملها، وتناقض واياها في فلسفته الجمالية. كذلك، فقد ردّد فان كوخ مرارا: أنه يود أن يرسم شجرة، أو أشجارا لا تنبت في الطبيعة، لا من حيث الشكل، ولا من حيث اللون. فنقد سعى أيضا لأن يرسم شجرة هي عواطفه ومشاعره الانسانية الداتية والداحية. وإذا كانت مقولات «سيزان» تقترب من القيم الهندسية للفن الإسلامي، والتي تشير إلى أن «الكرة» و«الأسطوانة» و«الخروط» هي جوهر بنية الطبيعة، فإن الفنان «سورا» يعتبر أن «الايقاعية في هندسة اللوحة، هي لغة مستقلة، ومن وحي الذهن، لا تستوحي أو تحاكي هندسة، ولا ايقاعية الطبيعة الظاهرة». وهذه أيضا صفات واضحة في الفن الإسلامي، تظهر بوضوح بارز، إذا تأملنا جيدا اشجار وايقاعات وهندسات الرسوم







■ تفصيل من أقريز مسجد مؤلف من تشكيل زخرفي يجمع بين الخط والرسم (يمين هذه الصفحة) وتفصيل من سقف المسجد نفسه، مؤلف من تشكيل زخرفي يعتمد نظام الرمي (فوق / إلى اليمين) ■ القرن ١٧ م ■

الاسلامية فيما نسميه «بالمتمنات».

## صفاء الشكل وتناسق التكوين

ومع السنوات القليلة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، ومع «كاندنسكي» و«موندريان»، سيولد التجريد كمجموعة من القيم الفنية الواضحة والحادة في الوقت نفسه، لقد بدأت الطبيعة مع «موندريان» تُختصر وتتحول تدريجاً، إلى مجرد خطوط واللوان مسطحة، ومن ثم، إلى اشكال واللوان مجردة كلياً من أي دلالة عن العالم المنظور، أو

■ (صور الصفحة الأولى / إلى اليمين) تفصيل من فسيفساء جدار - مؤلف من مستطيلات تتنوع في شكلها (فوق) وآخر مؤلف من تكرار وحدة هندسية تجريدية (تحت) ■ القرن ١٢ م ■



من جهة القيم الجمالية نفسها. فالفن الاسلامي، يزهد كذلك بكل ما هو عاطفي وحسي وعرضي، من حيث المبدأ الفلسفي والجمالي. ربما مع «كاندنسكي» و«ميلفتش»، و«بول كليه». نصل الى المعاني الجوهرية للتجريدية كاتجاه فني معاصر، او نصل الى التطابق الفعلي بين النظرية الفنية والتطبيق الفني. فالمنطلق الاول الذي رفعه كاندنسكي كشعار فني، هو ان الرسم «ضرورة باطنية اما العالم الخارجي فانه يتحول عند الفنان الى «انطباع»، ثم يجيء التعبير التلقائي او الارتجالي، واللاشعوري، للتعبير عن هذا الانطباع». ولا يد على حد قوله، من ان يكون في معظمه روحانيا. اما المرحلة المثلى للتجريد، فهي التعبير عن شعور باطني ينمو على مهل، بأسلوب الانشاء، ثم يقوم العقل اللاوعي بالدور الاكبر في عملية الولادة، او عملية الخلق، دون ان يظهر اثر ذلك العقل المخطط، في العمل الفني، بحيث لا تبقى الا الحال الشعورية، والتي يمكن لنا ان نسميها المناخ، او الحساسية الفنية المستقلة والقائمة بذاتها كلغة جديدة. كان المقصود، اذن، صفاء الشكل او تماسك او تناسق التكوين النابع من الداخل.

ان مضمون، او بالاحرى مغزى هذا التصور الذي شرحه «كاندنسكي» في مقالات ودراسات



■ جانب من سقف خشبي  
مؤلف من نجوم ثمانية - القرن  
م ١٨ ■

العالم الممثل، في النهاية رسم «موندريان» لوحة ذات مساحات هندسية وخطوط مستقيمة هندسية كذلك، ووصف، كما احب واراد، بنزعة صوفية، قادته الى الزهد بكل ما هو عاطفي، او حسي، او عرضي، ليكتفي بان تحمل لوحته ايقاعا هندسيا صافيا.

ان اعمال «موندريان» الهندسية، لا تقترب من خصائص الفن الاسلامي، فحسب، بل تلتقي معه



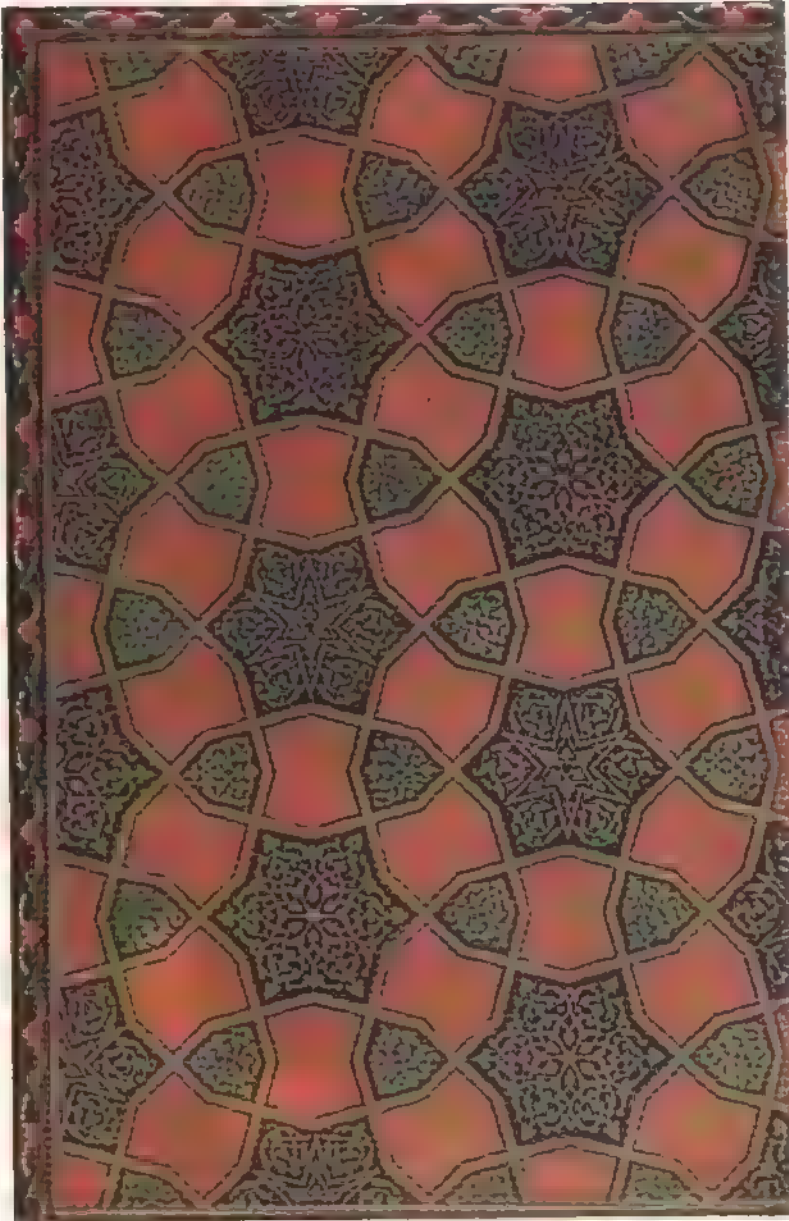
حول الفن التجريدي، نجده عقب رجوعنا عشرة قرون الى الوراء، عندما قيل عن فن الخط العربي انه: «هندسة روحانية وان ظهرت بآلة جسمانية». او النطق الذي يقول: «الخط اصيل في الروح». او ان الخط «لسان اليد» و«مطية العقل» كما اورد ذلك «ابن النديم» في فهرسه المشهور.

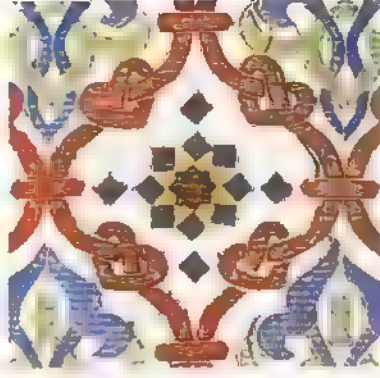
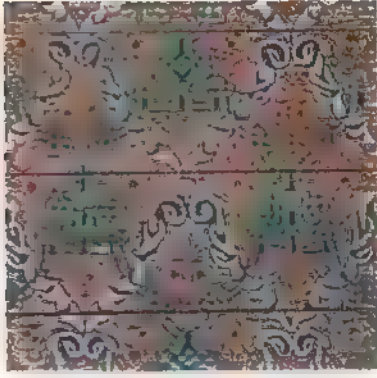
## من المرئي الى اللامرئي

مع «بول كليه» ينتقل الفن التجريدي من عالم المادة الكثيف، الى عالم اللامرئيات. لقد وصف النقد الفني «تجريد» «بول كليه» بانه يلتقط عالم الهمهمات والهمسات، عالم التيارات الخفية الباطنية، وقيل عنه، انه: «يسمع ما لا قدرة لاذن على سماعه، ويصر ما لا قدرة لعين على رؤيته، ويشعر بحركة النبات في نموها، ويدرك لغة النقوش المترققة على صفحات المياه».

لقد تأثر معظم هؤلاء الفنانين، والذين يمثلون علامات اساسية في مسيرة الفن الحديث منذ بدء هذا القرن حتى منتصفه، ويعتبرون، في الوقت نفسه، رواد «التجريدية» كاتجاه فني معاصر، اثار الحياة الفنية بأسرها. لقد تأثروا بالفنون الشرقية،

■ جانب من سقف خشبي  
مؤلف من نجوم سداسية ملونة  
ومذهبة - القرن ١٨ م ■





او ذهنية، وبالتالي فانه يسقط عن  
الفن قاعدة «المحاكاة» احدا، او  
متأثرا، او مستجيبا، للحقائق العلمية  
الحديثة التي كانت وراء ثورة الفن  
الحديث في كل اتجاهاته، والتي  
اشارت، بانتقائها من مفهوم الكتلة  
الى مفهوم الطاقة، بان الحقيقة  
العلمية تخالف، بل تناقض الحقيقة  
البادية للعيان. الحقيقة شيء خفي،  
لا يمكن التعبير عنه، الا بتجاوز  
الظاهر الذي تدركه العين.

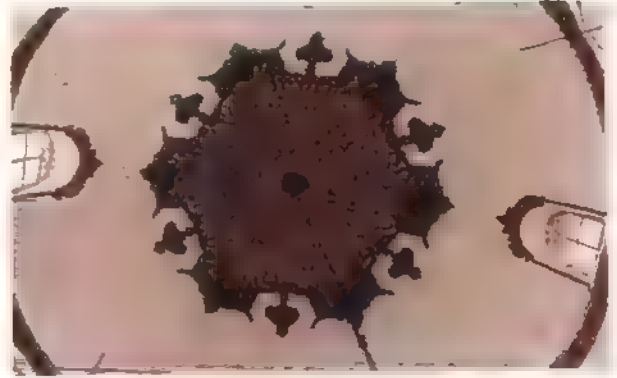
## من الظاهر الى الباطن

لم تكن الثورة العلمية، وراء

■ (صورة هذه الصفحة) وحدات زخرفية  
موحدة الاسلوب، مختلفة التنفيذ، وجميعها  
مغربية: (من اليمين، الى اليسار / ومن فوق الى  
تحت) شكل عقدة مزدوجة ومتعكسة. منفذة  
وملونة على الخشب ■ عقدة بشكل قلب، تحيط  
بنجمة ثمانية منفذة وملونة على الخزف الملون  
(الزليج) ■ عقدة بشكل قلب، تشكل وحدات  
زخرفية تستلهم الخط الكوفي، منفذة وملونة على  
الخشب ■ عقدة بشكل قلب، تمتد اطرافها  
لترسم شكل محراب، منفذة وملونة على الخشب  
■ عقدة متنوعة تمتد اطرافها لتشكيل وحدات  
زخرفية تستلهم الخط الكوفي المورق والمزهر،  
محفورة على الجص ■ عقدة بشكل قلب، تمتد  
اطرافها مستلهمة الخط الكوفي، في تشكيل  
وحدات زخرفية منفذة وملونة على الخشب ■  
عقدتان بشكل قلبين متداخلين، تمتد اطرافهما  
في زخرفة رباعية تستلهم الخط الكوفي، منفذة  
وملونة على الخشب ■ عقد بشكل قلوب  
متداخلة، تشكل اطراف وحدة زخرفية مربعة،  
تحيط بزهرة ثمانية. منفذة وملونة على  
الخشب ■





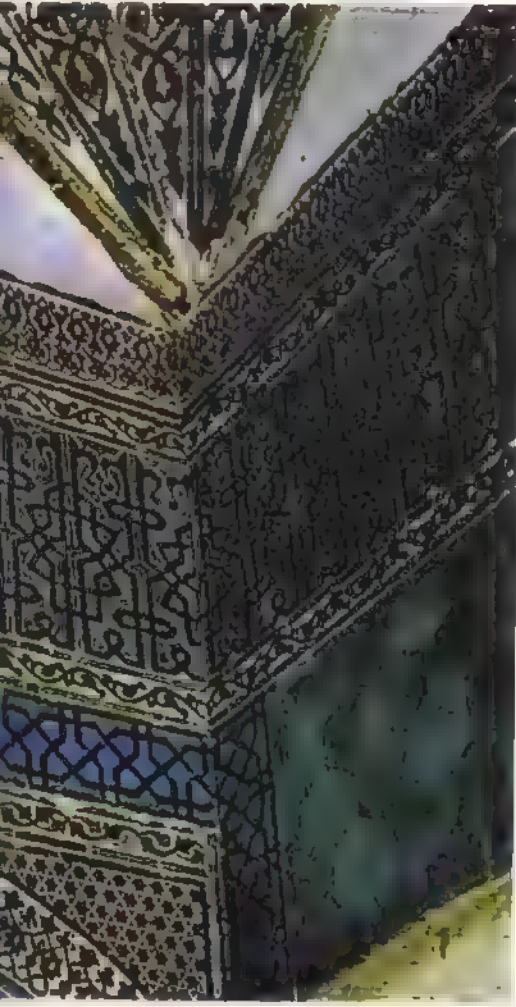


■ (صور هذه الصفحة): زخرفتان تجريدتان مرسومتان وملونتان وسط قبتين في المسجد الأخضر - بورصا / تركيا - القرن ١٦ م (فوق / الى اليمين واليسار) ■ (في الوسط / الى اليسار): قلبان متعاكسان يشكلان وحدة زخرفية محفورة على الخشب، مستلهمة الخط الكوفي (فوق) لوحة من الفسيفساء تستلهم زخرفتها الخط الكوفي (تحت) - قونيا، متحف الخزفيات القديمة، القرن ١٣ م ■ (اسفل الصفحة): جانب من فسيفساء المدرسة البوغنائية في مدينة فاس / المغرب، مؤلفة من نجوم اثني عشرية متعددة الألوان. وقد بنيت المدرسة عام ١٣٥٠ م ابان عهد بني مرين (الى اليمين) ■ صورة لواحدة من عمليات تركيب الخزف الملون (الزليج المغربي) على جدار مسجد. حيث تبدو بوضوح الاشكال الهندسية التي تتشكل منها الزخرفة الكاملة (الى اليسار) ■

«تجريدية» الفن الاسلامي، ليحرر اللون والشكل من قيد الواقع، ويقم النظام الهندسي، ويتجاوز قاعدة المحاكاة، ومظاهر الطبيعة. ولم يتعد عن الموصوع والعاطفة والحس، كثورة على خطأ الفن اليوناني، الذي قال بالتجسيم والتظليل والمحاكاة والتناسق. بل ان ادراك الفنان اسلامي، بان الحقيقة شيء خفي لا يمكن التعبير عنه، الا بتجاوز الظاهر الذي تدركه العين، ينحدر من مبدأ «التوحيد» الديني، حيث استطاع، هذا الفن بقدرة مدهشة، ترجمته الى لغة واساليب ومبادئ جمالية وفلسفية فنية.

يشير «الغزالي»، في كتابه الضخم «احياء علوم الدين» في





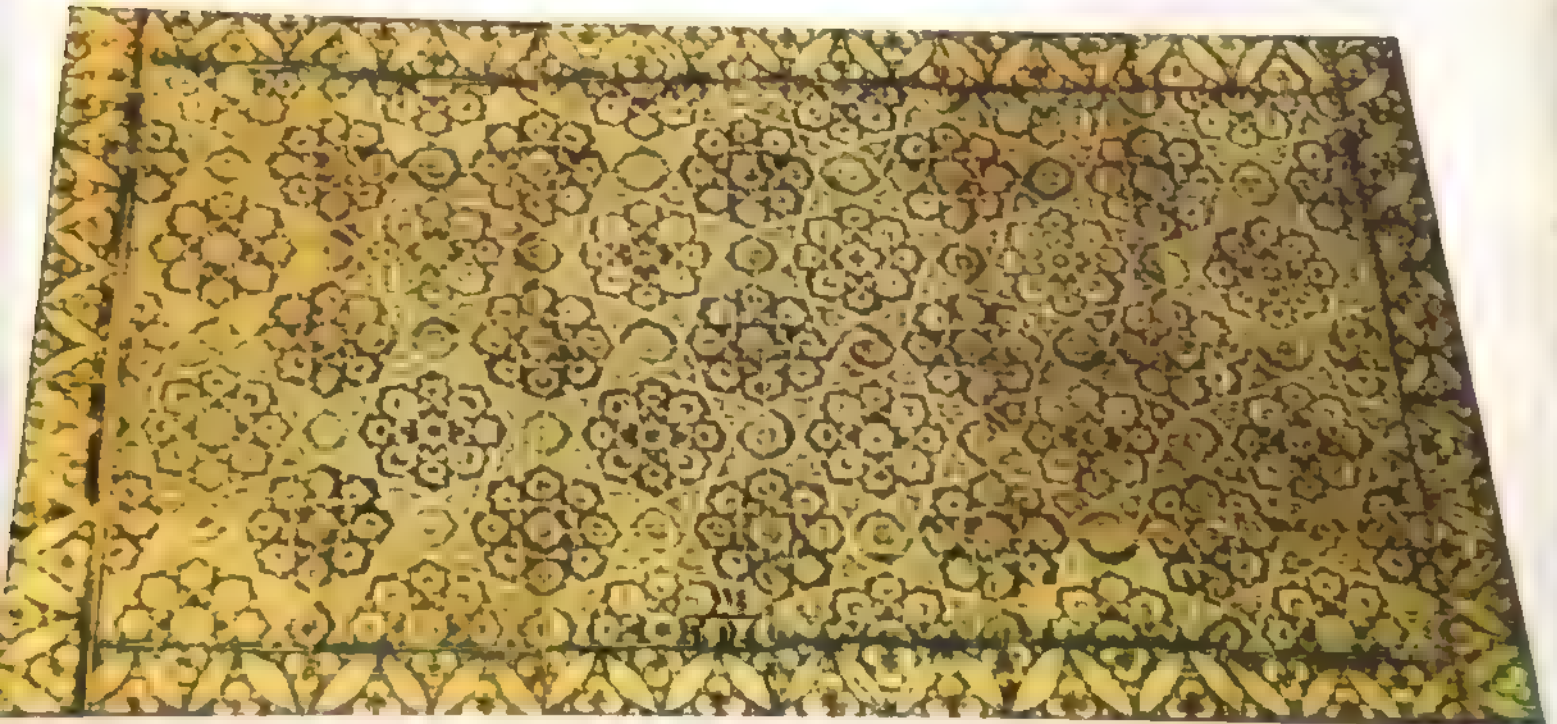
■ أرض قاعة من الخزف المزخرف، بتشكيل هندسي ثماني متوالد (تحت) ■ جانب من مدرسة «كارااتاي» في قونيا / تركيا، يضم مجموعة متنوعة من الزخرفة الإسلامية، منها وحدات هندسية صرف، وأخرى تستلهم الزهور وأوراق الأشجار، وأخيرة تستوحي الخطوط التجريدية المنتظمة (في الوسط) ■ سقف من الخزف الملون، والمزخرف بزخرفة تجريدية ونباتية - المسجد الأخضر - بورصا / تركيا. القرن ١٩ م (إلى اليسار) ■

معرض حديثه عن الجمال، بقوله: «ان الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة، والاول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يختص بدركه ارباب القلوب، ولا يشاركونهم فيه من لا يعلم الا ظاهرا من الحياة الدنيا».

ثم يضيف «الغزالي» «فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء، انكشف له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها، عند البحث، الى العلم والقدرة».

لكن «الغزالي» وان كان يبدو، في هذه المقطعات، انه، يتحدث عن جمالية الاثر الفني، الا انه يصل في منطق التصاعدي المحكم، الى ان: «الجميل محبوب، والجميل المطلق هو الواحد الذي لا ضد له، الصمد الذي لا منازع له،

الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء.»





## تعريف التوحيد في الاسلام

لقد اشرنا، في الفصل السابق، عندما كنا نتناول غياب موضوع افعال الانسان ومظاهر الطبيعة في الفن الاسلامي، من أن، هذا الغياب، كان ترجمة فنية للمبدأ الديني الذي يشير الى عرضية الوجود، انسانا، وطبيعة، وحيوانا، واكوانا، ازاء جوهرية المطلق، والذي هو الغيب، او هو الله جل جلاله. (ايضا تولوا فم وجه الله) و (كل شيء هالك الا وجهه، له الحكم واليه ترجعون) و (يبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام) و(سنتهم آيتا في الافاق وفي انفسهم حتى يتبين لهم انه الحق) و (كان الله ولم يكن معه شيء) وثمة آيات كثيرة في القرآن الكريم تؤكد أهمية وعرضية الزمان والمكان والوجود كعالم شهادة، ازاء مطلقية وجوهرية وإلية وابدية الله.

واذا كان غياب الموضوع في الفن الاسلامي، حل محله المبدأ. فاصبح الفن، شكلا ومبدأ، بدلا عن، شكل وموضوع، او صورة ومعنى، او جسد وثوب. فان هذا المبدأ، هو مبدأ التوحيد نفسه. والذي، باستطاعتنا عند الوقوف امام تعريفه كما عرفه كبار المفكرين والصوفية<sup>(٥)</sup>، ندرك الخصائص الجمالية للفن الاسلامي، الذي ترجم

وحقق بدوره، هذا المبدأ الكلي. فالفنان المسلم موحد بالضرورة، ولا يد من ان يجيء فنه فنا موحد ايضا كونه بالضرورة شهادة واضحة على الدين.

ان التعريف المثير للتوحيد عند ابن عربي، يكشف لنا عن جوهر فلسفة الفن الاسلامي، يقول ابن عربي: «الذات محجوبة بالصفات. والصفات محجوبة بالافعال. والافعال محجوبة بالاكوان والاثار. فمن تجلت عليه الافعال بارتفاع حجب الاكوان والاثار، توكل. ومن تجلت عليه الصفات بارتفاع حجب الافعال، رضي وسلم. ومن تجلت عليه الذات بانكشاف حجب الصفات، فني في الوحدة، فصار موحدًا مطلقًا.

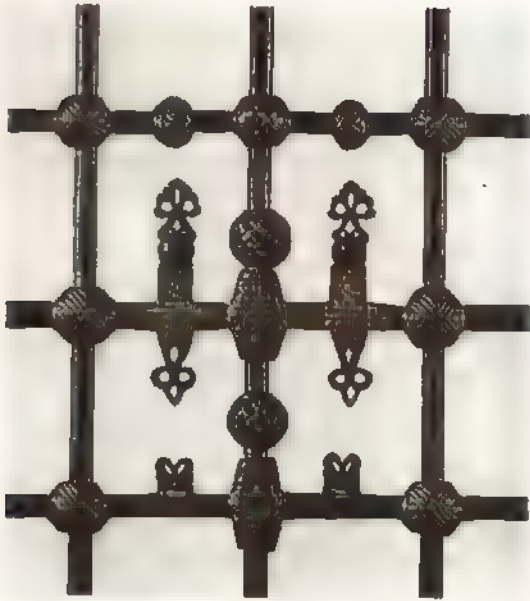
### هامش رقم ٥١

يعرف قاموس المنجد التوحيد: «التوحيد» - مصدر. اعتقاد وحدانية الله

[ وخده توحيداً وأحدّه جعله واحداً. وخد الله تعالى، آمن به تعالى وحده. قال الله واحد احد او قال: «لا إله الا الله»

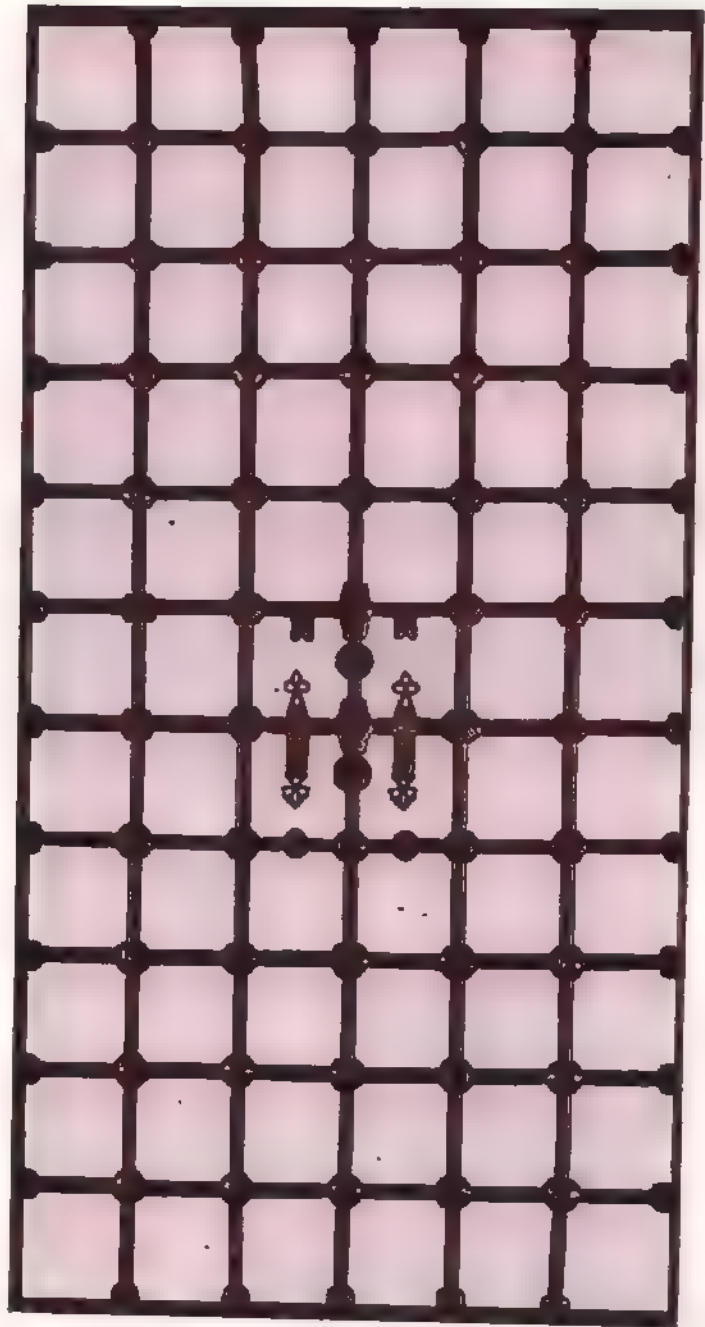
اما ابن عربي يعرف التوحيد : «التوحيد : علم، ثم حال، ثم علم. فالعلم الأول: توحيد الدليل، وهو توحيد العامة، واعني بالعامة علماء الرسوم. وتوحيد الحال: ان يكون الحق بعك، فيكون هو لا انت في انت، «وما ربيت اذ ربيت ولكن الله رمي» (٨ ١٧) والعلم الثاني بعد الحال: توحيد المشاهدة، فترى الاشياء من حيث الوحدانية، فلا ترى الا الواحد، وتجليه في المقامات يكون الوجدان، والعالم كله وجدان (كتاب التجليات ابن عربي).

اما التوحيد في نظر ابن تيمية: ذو مظاهر او حقائق ثلاث:



«التوحيد» فناؤك عنك، وعنه، وعن الكون، وعن الفناء، فابحث به. فان كل ما سوى الحق، مائل ولا يقيمه الا هو، ولا اقامة الا بالتوحيد، فمن اقام فهو صاحب التوحيد. «التوحيد» ان يكون هو الناظر وهو المنظور».

واذا اخذنا بمنطق ابن عربي، فان الموحد، خصوصا اذا كان فنا، لكي يصل الى الذات، وبالتالي الى الفناء في الوحدة، عليه ان يرفع عن ذاته الحجب التي تحول دون وصولها الى الفناء في الوحدة، وما هذه الحجب، لا الاثار والاكوان والافعال والصفات. وترجمة فنية، على الفنان ان يتجاوز الاحداث والزمان والمكان والطبيعة وافعال الانسان وصفاته. فالربيع، وخضرة الاشجار والحزن والفرح والانتصار والجمال البشري، جميعها حجب تحول دون فناء الذات



فتوحيد الافعال مقدم على توحيد الصفات، وتوحيد الصفات مقدم على توحيد الذات». (الفتوحات المكية)

ويعرف ابن عربي التوحيد ايضا في كتابه «التجليات» بان «التوحيد»: «نفي الاثنية في الوجود:

المظهر الاول: توحيد الوجود، وهذا اعتراف بالوحدة الذاتية للاله الحق، واثبات عميق بها.  
المظهر الثاني: توحيد الوجودية، اي وحدة الذات الالهية في الخلق والتسوية والتقدير والهداية  
المظهر الثالث: توحيد العبودية، وهو ان يسلم المرء ذاته لله رب العالمين فلا يعبد سواه ولا يتقرب الا اليه، (المعجم الصوفي)



في الوحدة، وبالتالي تحول دون التوحيد.

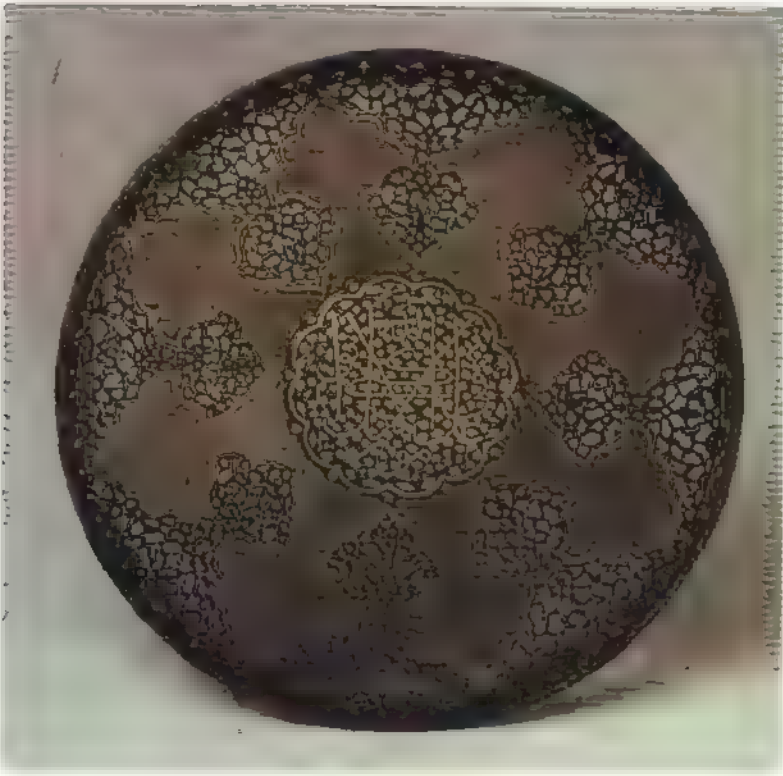
## نفي الوجود

وإذا اصغينا الى مزيد من تعريفات التوحيد، نلتقي، في النتيجة الاخيرة مع الايات الكثيرة التي اشارت الى وهمية الظاهر وعرضيته، وإلى حقيقة الباطن وجوهريته، فالتوحيد «اثبات القدم واسقاط الحداث» والقدم هو الغيب بالطبع والحداث هو الوجود. القدم هو الرب والحداث هو العبد. والتوحيد: «اثبات احد بلا اول ولا اخر». ومن غير الله، او المطلق بلا اول ولا اخر، والتوحيد «بقاء الحق وفناء ما دونه» والتوحيد «نفي الفعل واثبات الفاعل» والتوحيد «اسقاط الاضافات» والتوحيد «اثبات عين بلا وصف ولا نعت» والتوحيد «اثبات الوجود ونفي الموجود» والتوحيد «رؤية الكثرة في عين الوحدة ورؤية الوحدة في عين الكثرة»، والتوحيد «مشاهدة الجمع في عين التفصيل».

وإذا رحنا نتأمل اثار الفن الاسلامي في كل تجلياته، في ارقش، والزخرفة، والخط، والحفر، والنسج، والنقش. سنقف امام فن يسقط عنه الوصف، والنعت، والاضافات، والفعل، والبدائية، والنهاية، والحداث، كما يسقط عنه الاكوان والافعال

والصفات. كذلك من الممكن ازاء تجليات هذا الفن ان نرى في الجزء كلاً، وفي الكل جزءاً. فزخرفة على باب مسجد او على جدار ماء يمكن ان تؤلف زخرفة لصفحة كتاب في الوقت الذي يمكن فيه، ان تمتد لعملاً الافق. كذلك ان غصنا واحدا من شجرة في منمنمة يستطيع ان يكون رمزا لكل الاغصان، وان غابة اشجار تستطيع ان تكون رمزا لشجرة واحدة. اننا بالتالي امام فن يمكن عبوه «رؤية الكثرة في عين الوحدة ورؤية الوحدة في عين الكثرة» او «مشاهدة الجمع في عين التفصيل». ذلك ان هذا الفن ينمو من نقطة واحدة تتراكم بنظامية هندسية رياضية. او بالاحرى تتكرر حسب نظام كمي. فتصير خطا

■ نافذة من الحديد المذهب (الى اليمين)، حفر على تقاطع أضلاع مربع الوسط، اسم صاحبها وصانعها (راجع التفصيل في الوسط / يسار الصورة). وزخرفت كرات مربعات الوسط بأشكال هندسية متنوعة. ارتفاع ٢٨٠ سم - سوريا، القرن ١٥ م - المتحف الاسلامي / الكويت ■ صحن من الفولاذ المخزوم والمكفت بالذهب في زخرفة تجريدية متعاكسة. خط في وسطه بحكمة اسلامية: «توكل على الله في كل الامور». قطر ١٣.٨ سم - القرن ١٨ م - المتحف الاسلامي في الكويت ■



والخط يصير مربعاً والمربع يصير  
خمساً أو سدساً أو مثمناً  
والمثمن يصير دائرة والدائرة محيطاً  
سيدور حول نقطة، هي نقطة  
البداية، أو النقطة الأولى.

### نفي الغير

لكننا، اذا فتحنا باب الاجتهاد،



وباب التأويل، كما يدفعنا بذلك، الفن  
نفسه، سنجد عند التحقق، كما وجد  
«حيدر آملی» في كتابه المثير  
«جامع الاسرار ومنبع الانوار» «ان  
ليس في هذه العبارات (عبارات  
التي وصف بها التوحيد) ولا في  
هذه الاشارات اختلاف او  
خلاف، لان الاشارة الواحدة منها  
تقوم مقام الكل، وتشير الى



■ لوح خشبي مفصل، ومطعم  
بالمعاج وبخشب ملون. تتشكل  
زخرفته من مثلثات ونجوم رباعية.  
يبلغ ارتفاعه مقرا واحدا - مصر /  
القرن ١٤ م (إلى اليمين) ■  
مصراعا باب خشبي من شجر  
الصنوبر الاطلسي / المغرب.  
مطوور، وتتألف تجمته من ٤٨  
شعاعا ١٤٠ × ١٤٠ سم - المغرب /  
القرن ١٤ - ١٥ م (في الوسط) ■  
صندوق خشبي مطعم بالمعاج،  
ومزخرف بأشكال هندسية ونباتية -  
استانبول / تركيا. متحف توب كابي  
/ القرن ١٨ م (تحت) ■

ان نفى الغير، بالمفهوم الفني،  
هو التجريد، او التجريدية كاتجاه.  
فالتجريدية التي عرفنا في تجليات الفن  
المعاصر، تنفي الغير ايضا، ولو ان  
هذا الغير يبقى محصورا في الطبيعة  
كمظهر او منظر، والانسان كصورة  
وجسم وعواطف، الا ان التجريدية  
المعاصرة لا تقضي في نفيا للغير لتبقى  
او لتثبت الواحد. ومن هنا يبدأ  
الاختلاف بينها وبين التجريد في الفن  
الاسلامي. فهي مع نفيا للغير تجعل  
من «انا» الفنان اخرا او غيرا.  
وبالتالي فاسها لا تسقط عن العمل  
الفني الصفات والافعال فاذا كنا  
امام تجريد غير هندسي، كما عند  
«كاندسكي» او «بول كلي» او  
«موندريان» فاننا سنجد ان هذا  
التجريد هو في النهاية اختصار وترميز  
لظاهر، طبيعة كان ام انسانا. ان



الكل، لان المراد واحد، وهو نفى  
وجود الغير، ذهنا وخارجا،  
واثبات وجود الحق»، يضيف  
«حيدر أملي» «ويبان ذلك هو  
ان المعنى المطابق للتوحيد - لغة  
واصطلاحا - هو جعل «الشيئين  
شيئا واحدا، او «صيرورة  
الشيئين شيئا واحدا»، او جعل  
«وجودين وجودا واحدا».

الفن الاسلامي. كذلك يمكننا ايضا ان نرى في الالوان وحركيتها وتموجها لغة تروي وتبوح بعواطف واحاسيس خاصة وفردية، وبالتالي فانها تؤكد على ان «انا» الفنان هي في النهاية الاخر والعبر غير المنفي.

## حدود الاختلاف بين تجريدية الفن الحديث وتجريدية الفن الاسلامي



■ صحنان من الخزف الملون، قطر الواحد منهما ٣٠ سم. كوتاهية / تركيا. القرن ٢٠ م ■ تتألف زخرفتهما الهندسية من مستديرات داخل مستديرات (الى اليمين)، ومن نجمة اثني عشرية (الى اليسار) ■

هكذا يتبين لنا ان التجريدية في الفن الغربي الحديث، على علاقة حميمة بالواقع للموسم والواقع مرئي. وان كانت لا تنقل هذا الواقع، كما هو الى اللوحة، سواء أكان هذا الواقع انسانا ام طبيعة ام افكارا وتصورات. وبالنسبة فان التجريدية في الفن الحديث، هي تجريد للواقع او تجريد للمرئي والمجسد. كمحاولة لتناول هذا الواقع ياساليب وطرق جديدة ومختلفة لمزيد من سير اغواره او للوصول الى روحه او حركته الداخلية، او باطنه. هديا بالافكار والمواقف القائلة بان حقيقة الشيء، ليست في ظاهره بل في باطنه.

كذلك يمكننا المضي في قراءة التجريدية الغربية، كمحاولة للرد على الواقع، او كأسلوب يعكس موقف النفور او الاعتراض من التعامل مع

الامثلة التي قدمها موندريان، عن كيف تنتقل اللوحة، من نقل شجرة في اشكالها الظاهرة الى خطوط والوان تجريدية، دليل واضح ان «الغير» موجود، واذا لم يكن موجودا في اسلوب المحاكاة، الا انه موجود كعلاقة بين الفنان وبينه، وبالتالي فهو موجود كإتباع اولا وكمشاعر ثانيا. ثم صراع بين الانسان وبين الغير. واللوحة التجريدية، ان لم تكن تصف هذا الصراع، الا انها توحي به، وتعبر عن المشاعر الناتجة عنه. واذا اخذنا اعمالا تجريدية هندسية، فاننا نجد ايضا ان هذه الهندسة التي زهدت بالمشاعر والحس، اقامت من ذوق الفنان، ومن مزاجه، ومن فلسفته في الجمال، اخرا وغيلا. ذلك ان هذه الهندسية، هي في النهاية هندسية ذوقية وليست مبدئية، كما هي في





الواقع ومعالجته معالجة مباشرة. فلا يمكننا هنا ان نفصل بين الحرب العالمية الاولى والثانية، وبين التجريدية كتيار برز مرتين في العواصم الغربية بشكل ملفت، خلال الحربين او اثرهما. فلقد حمل الفن الحديث في معظم تياراته وتجلياته الجديدة اكثر من رد على الحرب واثارها، وكان واحدا من الاصوات الاكثر بروزا التي رفضت الحرب ودانت نتائجها.

وهكذا فان التجريدية والواقع اي التجريد وقيضه على علاقة حميمة وان كانا على طرفي نقيض (٦). من هنا يبدأ اختلاف او يبدأ التناقض مع التجريد في الفن الاسلامي. فمع تأملنا للفن الاسلامي، نجد ان التجريد ليس اختصارا للواقع، او تجريده من صفاته الظاهرة. بل نجد ان هدف التجريد هو تجسيد لغير المرنى اذا جاز التعبير، او بالاحرى هو على علاقة حميمة بموضوعات هي في ظاهرها وفي باطنها غير مرئية او غير واقعية وغير ملموسة.. فاذا كان موضوع التجريد في الفن الغربي، هو في معظمه موضوع واقعي وملموس وموجود في الواقع او في الطبيعة، فان موضوع التجريد في الفن الاسلامي، هو دائما موضوع تجريدي في جوهره، ذلك انه موضوع ينتمي او ينحدر من الموضوعات الفلسفية او الذهنية المجردة، او الهندسية الرياضية، او هو ينضم الى القوانين الخفية الناعمة لمظاهر

الوجود. حتى اذا وقفنا امام الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الاسلامية استلهاها مباشرة فاننا لا نستطيع القول ان هذه الزخرفة انما تجرد مظاهر الطبيعة من اشجار واوراق اشجار وتخترها. بل نحن هنا امام استلهاها لحركة الطبيعة المجردة وليس استلهاها لصورها المرئية. فالزخرفة الاسلامية انما تقف امام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكل والتلون والنمو والانتظام، وبالتالي فان قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة.

ان الاختلاف اذن، اختلاف في المصدر. فمصدر التجريد الغربي. واقعي حسي ومرئي في حين ان مصدر التجريد في الفن الاسلامي

#### هامش رقم (٦)

في رده على القول الذي يصف الفن المعاصر بالفن التجريدي يقول الناقد الروسي «ف م بوليموي عن هذا التيار: «هو اتجاه لا يحيط بكل العمليات التي تمت في مجال الفنون في هذه الحقبة، ففي اخريات القرن التاسع عشر دخلت النزعة الواقعية مرحلة جديدة من مراحل تطورها، وهي مرحلة الترتيب فيها من المشاكل الاجتماعية والنضال السياسي ونتيجة لذلك اكتسب الشكل الدافعي محتوى او مصمونا جديدا فضلا ملائما للموضوع، كما اصبح اقوى تعبيراً ومن ثم كانت النزعات الواقعية والتجريدية تتحلقان قطبي في القرن العشرين من ناحيتين الطرية والعملية»

مصدر مجرد غير واقعي وغير مرئي.

## الاختلاف في مفهوم اللون، المساحة، الفراغ

لقد كان فهما سطحيًا، ذلك الفهم الذي راح يساوي بين التجريدية التي قالت بها اللوحة الحديثة، وبين التجريد الذي حققه الفن الإسلامي، كذلك، كان فهما سطحيًا، ذلك الفهم، الذي راح يساوي بين «الشكلية» التي نادى بها الفن الحديث. وبين مفهوم الشكل في فن التراث. فعندما نقيم المقارنة بين الجمالية التراثية والجمالية الحديثة، نلاحظ أن هذا التقارب بين الجماليتين، إنما هو تقارب في العناوين فقط، وأن التناقض كبير وواسع بين الجماليتين، من حيث الأهداف والفلسفة والمنطق.

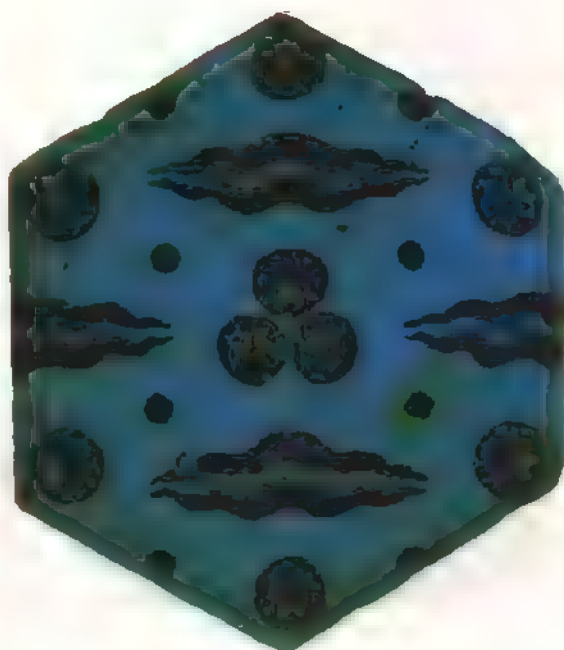
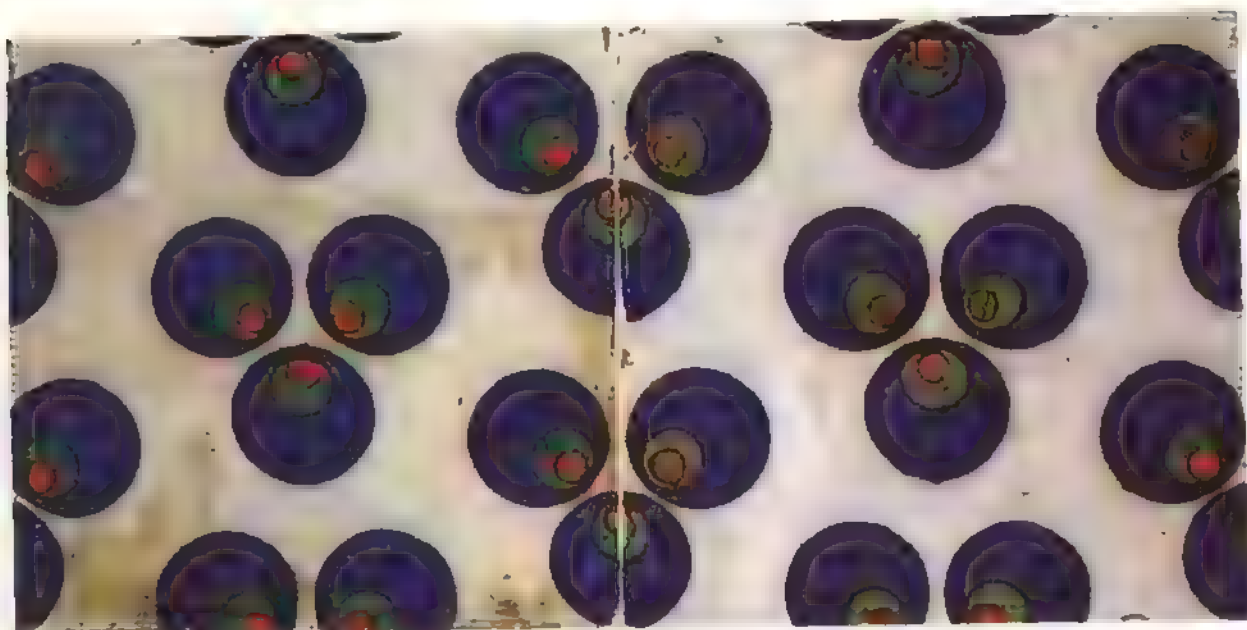
لقد غاب عن أكثر الفنانين أن الخط العربي التراثي أو فن الزخرفة هو فن قائم بذاته، وأنه ككل فن مستقل، يقيم له منصفاً جمالياً وفلسفة جمالية، تحكمان بالضرورة خصائصه وأساليبه ومساره الإبداعي، فجمالية اللوحة الخطية التراثية، أو جمالية الخط، على سبيل المثال، ليست في جمالية الحروف وأشكالها، بل هي في

■ لوحتان مريعتان من الخزف الملون، تتألف وحدتهما الزخرفية من ثلاث دوائر متتالية / متداخلة، في نظام متكرر. طول ضلع الواحدة منهما ٢٢ سم. أرتيك / تركيا (فوق)  
■ لوحة مسلسلة من الخزف الملون يبلغ قطرها ٣٠ سم. وقد اضيفت إلى دوائرها الثلاث غيمة مؤسلة، في النظام المتكرر نفسه - سوريا (تحت / إلى اليمين) ■ نسج من الحرير المقصب، تتألف وحدته الزخرفية، من الدوائر الثلاث أياها، مع إعادة اسلبة جديدة للغممة، من ضمن النظام المتكرر نفسه - تركيا (إلى اليسار) ■ ويمكن ملاحظة التناغم الفني بوضوح بين هذه القطع الثلاث، المحفوظة في متحف الفن الإسلامي في الكويت، والعائدة إلى القرن السادس عشر الميلادي. رغم اختلاف مناطق إنتاجها ■

النظامية الشكلية، التي شكلها الخطاط، عبر هذه الحروف.

ففي اللوحة العربية الحديثة أو الغربية الحديثة التي راحت تستلهم الفن الإسلامي التراثي، من التادر أن نجد استلهاما لمثل هذا المنطق. ذلك أن ما تم استلهامه من الخط العربي، اقتصر على حروف اللغة العربية، وأن هذه الحروف، عندما شكلت اللوحة الحديثة، شكلتها عبر قيم اللون والمساحة والفراغ، التي نادى بها اللوحة الحديثة... وبالتالي، فإذا أصعبنا إلى مفهوم اللون والمساحة والفراغ في اللوحة التراثية الخطية، نلاحظ أن ثمة تناقضا فاضحا تمارسه اللوحة العربية الحديثة والعربية الحديثة في هذا الجمع بين الخط وفن العصر. أن الاختلاف الأول، يكمن في النظرة المختلفة لفلسفة اللون. ففي الوقت الذي تقف اللوحة الحديثة من اللون كعالم مستقل وككفة فنية قائمة بذاتها، وبالتالي، فإن اللون في اللوحة الحديثة، يمكن أن يكون فكرة، أو عاطفة، أو رمزا. فإن اللون في الفن الإسلامي التراثي، يبقى مادة مستسلمة أو خاضعة للفنان في تطويعها واستخدامها كواحدة من العناصر التحسيدية، أو ابنائية. فهو إذن لون لا يستقل، لا كفكرة، ولا كعاطفة، ولا ككفة، بل يبقى عنصرا يشترك مع العناصر الأخرى، وفي تحقيقه لهذا الاشتراك تحقيقا شاملا، يكتسب جماليته. فجماليته، ليست منه، بل هي تبيته عندما يتخلى عن





خصوصيته ويتوحد مع العناصر  
الآخري التي تشكل العمل الفني  
ككل.

أما بالنسبة إلى المساحة، فإن  
التناقض بين الجماليتين واضح منذ  
البداية. فالمساحة في اللوحة الحديثة  
هي المكان. أي أنها رمز للعالم سواء  
أكانت هذه المساحة ذات أبعاد  
حقيقية أم هي تصور! إلا أن  
المساحة في الفن الإسلامي، هي  
شكل هندسي: مربع، دائرة، مثلث،  
مستطيل. وما يتوالد من هذه  
الأشكال ضمن منطق الهندسة.  
وبالتالي، فإن المساحة نظام، أو مبدأ،  
إنها بالطبع ليست مكاناً ولا هي رمز





للعالم. بل هي افتراض منطقي، وعالم خفي!..

في اللوحة الحديثة. لا بد من ان تتحول المساحة الى واحدة من عناصر اللوحة المتحولة. ففي كل لوحة، تلبس فيها المساحة معنى جديداً، هو المعنى الذي يريده الفنان. وبالتالي، تتحول المساحة الى لغة يضا.

اما في الفن الاسلامي، فالمساحة تبقى نظاماً ثابتاً، بمعنى المنطق الهندسي. وهي في هذه الحال تتحول الى واحدة من العناصر الهندسية او الرياضية التي تشكل في مجموعها التشكيل الهندسي الذي يشكل منه الفنان عمله الفني. انها ليست لغة، وليست معنى. بل هي مجال وتجلي.. كذلك يبدو التناقض جلياً في مسألة الفراغ في اللوحة الحديثة، والفراغ في العمل الفني الاسلامي.. فالفراغ في اللوحة الحديثة، سرعان ما يكتسب وجوداً.. انه مرة، العمق، او البعد، ومرة هو الثقل او الجاذبية، ومرة هو الجهة والاتجاه... انه واحد من المقاصد او طرف اساسي من موضوع الفنان. في حين لا وجود للفراغ في الفن الاسلامي، كعنصر مستقل قادر، على حمل المعاني المستقلة او المستحدثة.

انه في العمل الفني، حد او فاصل. وبالتالي، فهو جزء لا يتجزأ من المساحة نفسها، اي من النظام الهندسي نفسه. انه فراغ وحسب، وسيبقى احتمالاً الى ان يمتلئ ويكون



■ سجادة من الصوف، من نوع «يومود» موطنها خيوا بالفراغة، تتشكل زخرفتها من وحدات هندسية متكررة - ١٨٧ × ٣٢١ سم. القرن ١٩ م. متحف النسيج في واشنطن / الولايات المتحدة الاميركية (فوق) ■ وسادة مطرزة بخيط القصب الذهبي، بوحدات زخرفية تجريدية متكررة - القرن ١٩ م / تركيا (فوق / الى اليمين) ■ بساط من الصوف الملون - تعتمد هندسته على وحدات هندسية تجريدية في نظام متكرر - كوتاهية أو آفيون / تركيا، القرن ١٩ م (تحت) ■

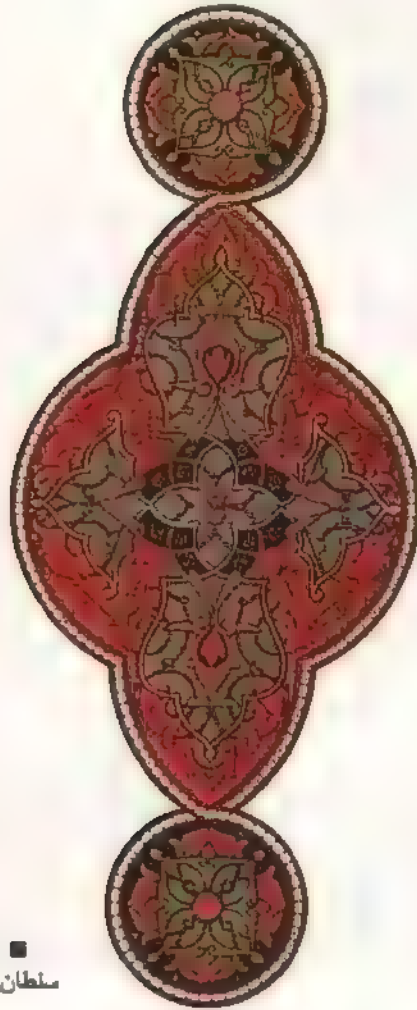
شاهدا لهذا الامتلاء.. انه بالتالي، غياب المتجلي.. يأخذ جماليته او دوره في العمل الفني، من فلسفة او رمزية هذا الغياب نفسه، اذ يتحول بالضرورة الى طرف اساسي، في ثنائية الغياب والوجود.

## فن التوحيد

ان التجريدية الحديثة، في كلمة اخيرة، لم تستطع ان تجعل من الشئئين شيئا واحدا ومن الوجودين وجودا واحدا. في حين استطاع الفن الاسلامي ان يفعل ذلك، لانه عندما نفى الغير نفى نفسه ايضا، ولم يقم لا انطبعا مكان هذا النفي، ولا صراعا. فليس للفنان المسلم وجود مميز، او حضور خاص، في العمل الفني، من جهة الخصوصية الفردية. فالعمل الفني يشهد على الذوق والتقنية والمهارة والعقل والقدرة كصفات انسانية عامة، اي كصفات هي عطية وهبة من الله تعالى، ولا يشهد على «انا» الفنان، من جهة العواطف، والمشاعر، والمزاج، والمعاناة، والصفات الفردية المميزة الصفات. من هنا فان الفنان الذي نفى نفسه، توحد مع الوجود المنفي بدوره ايضا، فصار هو الوجود نفسه، او العمل انفي نفسه كونه جزءا من الوجود. الا ان الوجود، في الفهم الديني الاسلامي ما هو الا

الشاهد على الخالق. فهو عالم الشهادة بالتعبير الديني، وبالتالي، فهو المجلي لآيات الله ومشيعته (سنريهم آياتنا في الافاق وفي انفسهم) و(ايما تولو فثم وجه الله) عند ذلك يكون الفنان المسلم قد جعل من «الشئئين شيئا واحدا». ومن «الوجودين وجودا واحدا». وهذا هو عين التوحيد.

تري، اليس من الاصح تسمية الفن الاسلامي بفن التوحيد، بدل وصفه بفن التجريد؟



■ وحدة زخرفية من مصحف. مكتبة مسجد سلطان القوري - القاهرة / القرن ١٦ م ■



مجلد الرابع

# مسائل التصوف

الدين لمحمد بن قاسم بن

واسن استاذ الامام شيخ عن موقف

مسائل التصوف  
الدين لمحمد بن قاسم بن  
واسن استاذ الامام شيخ عن موقف  
مسائل التصوف  
الدين لمحمد بن قاسم بن  
واسن استاذ الامام شيخ عن موقف

[illegible]
$$\begin{array}{r} 128 \\ \hline 128 \end{array}$$



## تحريم التصوير كقضية فنية

على الرغم من عدم وضوح تحريم التصوير، في القرآن الكريم وضوحا جليا.

وعلى الرغم من ندرة الاحاديث التي رويت عن النبي، وأشارت الى تحريم او ما يشبه ذلك.

وعلى الرغم من ان الفن الاسلامي عرف التصوير، اي عرف الصورة كنوع فني مستقل في ذاته. طوال القرون الاسلامية.

على الرغم من كل ذلك، فان القناعة بتحريم التصوير، تبدو مهيمنة كحقيقة تاريخية وكأمر ديني، لدى الاكثية، من البحاثة والمثقفين، ولا تزال هذه المسألة تثير الحدل والمناقشة الواسعين لدى معظم المؤرخين والنقاد، وتشكل، في الوقت نفسه، في تاريخ النقد الحديث، واحدة من القضايا الفنية الجوهرية، وواحدا من العناوين الاساسية، التي لا بد من الانطلاق منها، لقراءة هذا الفن وفهمه.

لقد ساد اعتقاد في الحياة الفنية الحديثة، يقول: ان الدين الاسلامي حرّم التصوير. كما يقول: ان تحريم التصوير، كان وراء توجهات الفن الاسلامي نحو التجريد، او الزخرفة، او الشكلية الهندسية. ويقول كذلك: ان التحريم، كان وراء غياب الصورة، في الفن الاسلامي، غيابا

ملحوظا، او كان وراء اهمالها، ان وجدت لقواعد التجسيم والتمثيل والمحاكاة، او كان وراء تناقضها مع الصورة، كما عرفها تاريخ الفن الغربي الاوربي خاصة.

من جهة ثانية، تشكل مسألة تحريم الدين للتصوير، عنوانا بارزا، تناوله بالبحث معظم الذين قرأوا الفن الاسلامي، منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم. واعتبرته الاكثية مفتاحا للتقويم الجمالي. (١)

## اخطاء تقويمية

وسواء، أرفضنا هذه الآراء، ام أصغيتا اليها، فان هذا المنطلق يبدو خاطئا وسليبا، عندما نعيد تقويم علاقة الدين بهذا الفن، او عندما نعيد قراءته من منطلقات محض جمالية او فنية، او فلسفية.

بالطبع ليس الخطأ، في ان يتناول البحاثة مسألة تحريم الدين بالمناقشة، بل الخطأ يكمن في الانطلاق من هذه المسألة لقراءة جمالية الفن الاسلامي، وتحديد خصائصه ومميزاته الفنية، فلا نجد، عند عودتنا الى النص الديني، ان تحريم التصوير، يشكل امرا واضحا وجليا، او امرا حاسما لا يقبل المناقشة والجدل. فالقرآن الكريم، وهو المصدر الاول والاساسي لأي امر ديني، لا يشير الى تحريم التصوير، كمثل اشارته الواضحة الى تحريم الخمر او الميسر،

■ (الى اليمين) صفحة من كتاب التباي، عن مراحل الزراعة. وعلى الرغم من ان مهمة الصورة هنا «تفسيرية»، الا انه يقطب عليها الرسم المسطح والتقسيم الهندسي. كما يلاحظ ايضا اجتماع الخط والزخرفة الى جانب الرسم في منطق واحد. القرن ١٢ م. المكتبة الوطنية / باريس ■

### هامش (١)

تشكل احكام «ارنست كونل» الفنية، في كتابه «الفن الاسلامي» نموذجاً مختصراً وجامعا لتوجه النظر السائدة التي تثبت مقولة التحريم، وتدرس التصوير والزخرفة انطلاقاً منها.

يقول ارنست كونل: «وطبقا لتعاليم الاسلام، علت العناصر الدينية من التماثيل والصور وما اليها من الادوات التي تستخدمها الكنائس المسيحية في طقوسها، كما حالت هذه التعاليم دون تقليد الطبيعة تقليدا كاملا فيما تضمنه الفن الاسلامي بعد ذلك من صور وتماثيل، وادى ذلك الى استخدام الموضوعات المستمدة من الطبيعة استخداما زخرفيا بما ليس له في الحقيقة اي معنى رمزي او مجازي، ولا صلة له بآية احداث تاريخية. وكانت نتيجة الانصراف عن تصوير الطبيعة ان فون النحت والتصوير عند المسلمين لم يجد سبيلا الى التطور، وانحصر نشاطهم في العمارة والصناعات الفنية. كما غلب عليهم الاتجاه الى الزخرفة».



■ من أعمال الواسطي لمقامات  
الحزيري (المقامة ٢٤)، حيث تطفئ  
الزخرفة، وبخاصة زخرفة الماء  
وثياب الأشخاص والتلوين على  
الموضوع، القرن ١٣ م ■

من الناحية الوظيفية، كونه وسيلة،  
كان لها دورها في الحياة والعادات  
الوثنية.

كذلك يمكننا ان نقف الموقف  
نفسه من الاحاديث القليلة، التي  
رويت عن النبي، والتي اشارت  
بوضوح، مرة الى تحريم التصوير، او  
التي رسمت مساره ونوحاته، مرة  
ثانية، فالنتيجة، التي يمكن  
استخلاصها من هذه الاحاديث،  
هي: ان القصد كان الوقوف ازاء

او تحريمات اخرى اشد وضوحا، فقد  
أكد المفسرون للآيات التي اوحى  
بتحريم التصوير، ان القصد هو،  
وضع التحريم على عديد من  
الممارسات الوثنية المحددة تحديدا  
واضحا، مثل استعمال الصور، اي  
طقوس العادات الوثنية، السابقة  
لنزول الوحي. كما نستطيع ان نشير  
الى ان النص القرآني، لم يكن يتناول  
التصوير من الناحية الابداعية، او  
كنشاط انساني، بقدر ما كان يتناوله



الوثنية والابتعاد عن تمثيل الخالق وتشبيهه، أو التشبه بصفاته، كونه المصور والصانع والخالق وحده.

## التصوير والآيات الكريمة والاحاديث الشريفة

الآية الكريمة الاولى التي رجع إليها من قال بتحريم التصوير هي: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقَاتِهِ وَالْهَمَزُ فِي تَمِيمِهِ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَمُ رَجَسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ» (المائدة ٩٠)

ولقد جاء في تفسير الامام الطبري لهذه الآية، قوله: «الانصاب»: التي كانوا يذبحون عندها و«الأزلم»: التي كانوا يستقسمون بها (أي يطلبون بها معرفة ما قسم لهم من الرزق والحاجات.)»

اما الآية الكريمة الثانية فهي: «وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَوْ قَالَ أُوحِيَ إِلَيَّ وَلَمْ يُوحَ إِلَيْهِ شَيْءٌ وَمَنْ قَالَ سَأُنْزِلُ مِثْلَ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ» (الانعام - ٩٣)

ويقول الطبري في تفسير هذه الآية الكريمة: «أوحى الي ولم يوح إليه شيء» قيل، نزلت في مسيلمة، والاسود الغنسي الكذابين «ومن قال سأُنزل مثل

ما أنزل الله» هو عبد الله بن سعد بن أبي سرح، كان يكتب لنبي الله صلى الله عليه وسلم، فإذا أُملي عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم «عزيراً حكيماً»، كتبه «غفوراً رحيماً» فيغيره.

وإذا كان واضحاً ان القصد من وراء هذه الآيات الكريمة، يتمحور حول الوثنية وعاداتها وحول الوحي نفسه وليس التصوير بالذات، فإن الاحاديث الشريفة التي توقف عندها الذين قالوا بتحريم التصوير، قد اختلف الفقهاء انفسهم في

■ من كتاب «حديث بياض ورياض». بياض يعرف على العود أمام سيدات المجتمع. لاحظ المنطق الهندسي الذي رسمت به الشجرتان وأوراقهما. كذلك لاحظ زخرفة الثياب، المماتين، وتوضيح شعر النساء - القرن ١٣ م. المكتبة الرسولية / الماتيكان، روما ■



قَالَ: «فَرَعَ بِيَاضٌ مِنْ شَعْرٍ فَالْتَمَسَ اللَّهُ حَسْبَيْهِ مِنْ غَرَزٍ وَمَحْزَرٍ فَلَمْ يَنْجِبْ بِهِ أَنْفُسَهُ مِنَ الْإِضْطِرِّ وَخَوِذِ التَّيْبِيلَ قَالِ بِيَاضُ أَخِي الْوَقْفُ لَيْلُ خَشَعِ طَلَبِ السَّيْرِ مَا بِيَاضُ أَنْتَ مَسْجُودٌ لِّقِيَّةٍ وَأَبْرَارٌ - وَفِي غُرُوبِهَا رَوْضَانَا وَخَيْمَانَا وَمَسْجِدَانَا مِنْ عَمَلِنَا وَأَنْتَ نَقُولُ مِنْ بَلَاءِ نَفْسِنَا بِإِذْنِ اللَّهِ بِعَدْوِ قَاتِ الْهَزْوَورِ وَتَلَاكُطِ الْغَنَمِ وَالْمَرْوَةِ فَخُذِ الْكَلْبَ فَجُودِ الْبَلْسُورِ فَجُودِ

فأخرج فجاء جبريل فقال رسول الله (ص) واعدتني فجلست لك ولم تأت، فقال منعتني الكلب الذي في بيتك، انا لا ندخل بيتا فيه كلب ولا صورة. (صحيح مسلم بشرح النووي ج ١٤ ص ٨١)

وجاء في حديث آخر روته عائشة زوج الرسول: «انها نصبت سترا فيه تصاوير فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم فنزعه فقطعته وسادتين». وروي بصيغة اخرى، ان عائشة زوج الرسول (ص) وضعت في بيتها سترا عليه تصاوير، فقال لها الرسول: اميطي عني، فانه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي، ونقول عائشة رضى الله عنها ان الرسول قد نزع الستر فقطعته وسادتين كان يرتفق عليهما.»

في تفسيره للحديث الاول، قال النووي، وهو من اكثر الفقهاء تشددا: «قال العلماء، سبب امتناعهم عن بيت فيه صورة كونها معصية فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وبعضها في صورة ما يُعبد من دون الله تعالى وسبب امتناعهم عن بيت فيه كلب كثرة اكله النجاسات...»

اما بالنسبة الى الحديث الثاني فقد افتى الفقهاء بشأن المادة التي تنقش عليها الصورة وثبتوا الموقف من صانع الصورة ومستعمل الألة او الاداة التي عليها الصورة. ولكنهم لم



تفاسيرها حيث اجازوا امرا وحرموا امرا اخر، وحيث ميز بعضهم بين الموقف الديني والموقف الجمالي.

جاء في الحديث الشريف: «روي عن عائشة زوج الرسول (ص) انها قالت: واعد رسول الله (ص) جبريل عليه السلام في ساعة يأتيه فيها فجاءت ثلث الساعة ولم يأت. وفي يده عصا فألقاها من يده وقال ما يخلف الله وعده ولا رسله ثم التفت فاذا جرو كلب تحت سريره فقال يا عائشة متى دخل الكلب ههنا؟ فقالت والله ما دريت فأمر به

■ من أعمال الواسطي لمقامات الحريري. لاحظ التأليف التراكبي باختلاف الموضوعات، وتجاهله للابعاد الواقعية. القرن ١٣ م (فوق) ■ من كتاب الاغانى. صفحة اولى. الحاكم والرعية، لاحظ التأليف التناقضي. وكذلك الاطار المزخرف والصفحة المزخرفة ايضا، والتناسق فيما بينها - القرن ١٣ / استانبول. (الى اليسار) ■





بحرام.» (صحيح مسلم بشرح النووي) ويقول ابن العربي في (فتح الباري في شرح صحيح البخاري). «حاصل ما في اتخاذ الصور انها ان كانت اجساماً حرم بالاجماع وان كانت رقماً فاربعة اقوال الاول يجوز مطلقاً على ظاهر قوله في حديث الباب إلا رقماً في ثوب. الثاني المنع مطلقاً حتى الرقم. الثالث ان كانت الصور باقية الهيئة قائمة الشكل حرم، وان قطعت الرأس او تفرقت الاجزاء جاز، قال وهذا هو الاصح. الرابع ان كان مما يمتن جاز وان كان معلقاً لم يجوز.

حديث اخر اورده عبد الله بن عباس عم الرسول (ص) يختلف الفقهاء في تفسيره، يقول الحديث: «جاء رجل الى ابن العباس فقال: يا ابن عباس، اني رجل اصور هذه الصور، واصنع هذه الصور، فافقتني فيها، قال: ادن مني، فدنا منه حتى وضع يده على رأسه. قال اتيتك بما سمعت من رسول الله (ص) سمعت رسول الله يقول: كل مصور في النار، يجعل له بكل صورة صورها نفس تعذبه في جهنم، فان كنت لا بد فاعلا فاصنع الشجر ولا نفس له. (المسند — احمد بن حنبل).

في فتواه لهذا الحديث يقول العالم النحوي الحسن بن عبد الغفار، المعروف بابي علي الفارسي، النحوي. «فان قال قائل: «فقد جاء في



■ من اعمال الواسطي لعقائد الحيدري. قطع الجمال. لاحظ قوة التأليف والتلوين على الرغم من ان الواسطي يتجاهل قوانين المحاكاة. القرن 13 - المكتبة الوطنية، باريس ■

يتفقوا تماماً حول ذلك. فاذا كان الامام النووي قد اعتبر صناعة الصورة محرمة بغض النظر عن المادة التي تصنع منها او تنقش عليها. فانه يجوز ذلك في الافرشة الممتنعة، يقول في صدد تفسيره للحديث الثاني: «واما اتخاذ المصور فيه صورة حيوان فان كان معلقاً في حائط او ثوباً ملبوساً او عمامة، ونحو ذلك، مما لا يعد ممتناً فهو حرام وان كان في بساط يداس ومخدة ووسادة ونحوها مما يمتن فليس



الحديث: «يُعذب المصورون يوم القيامة» وفي الحديث «فيقال لهم احيوا ما خلقتم» قيل «يعذب المصورون» يكون على من صور الله تصوير الاجسام. واما الزيادة فمن اخبار الاحاد التي لا توجب العلم، فلا يُقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرنا. (بشر فارس،

سر الزخرفة الاسلامية)

ويميز الامام محمد عبده اخيرا بين الشأن الديني، والشأن الجمالي فيقول في تحريم التصوير (المؤلفات الكاملة - تفسير القرآن) «ان الذين قالوا بمنع التصوير وقفوا جامدين في تأويل قوله صلى الله عليه وسلم: «اشد الناس عذاباً يوم القيامة - المصورون» وفات هؤلاء ان الحديث ينصرف الى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية والذي كان القصد فيه تأليه بعض الشخصيات، اما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيها الى المتعة والجمال فلا يُحمل قول الرسول عليه.»

## التحريم في اديان اخرى

ان الاعم، في تناول هذه المسألة ان تحريم الدين الاسلامي للتصوير، سواء كان واضحا ام غير واضح، لم يتحول في التاريخ الفني الى مشكلة كبرى. فعلى الرغم من مواقف بعض



■ من كتاب كليله ومنه. لاحظ التأليف التقاطري والاسلوب الهندسي الزخرفي الذي رسمت به الشجرة في الوسط وأوراق شجرتي الاطراف. القرن ١٣ - المكتبة الوطنية باريس ■

الفقهاء المتشددة مرة، والمتساهلة مرة ثانية، لا نستطيع ان نقارن تحريم التصوير في الحياة الاسلامية، بمسألة «حرب الايقونات» في الحياة المسيحية الاولى، التي استمرت زهاء مئة وثلاثين عاما، والتي انتهت بأن أقر المجمع المسكوني السابع النيقاوي عام ٨٦٩، امرا واصحا يقول:

«نفرض تكريم ايقونة سيدنا يسوع المسيح المقدسة، ومنحها الاكرام نفسه، الذي به نحل الاناجيل المقدسة. فكما ان

بالاسلوب البيزنطي، او اسلوب الايقونات الشرقية.

كذلك لا نستطيع ان نحجي بنص ديني واضح، كالنص الذي تذكره التوراة، والذي يبدو كأمر ينهي عن ممارسات بشرية سبق ان تمت، والذي يقول: «لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة مما في السماء من فوق، وما في الارض من تحت، وما في الماء من تحت الارض».

وبالتالي فاننا نستطيع ان نقول: ان مسيرة التصوير في الفن الاسلامي، منذ القرن الثامن، حتى القرن الثامن عشر، لم تشكل ازمة مثيرة للانتباه مع مسيرة الدين وانتشاره وازدهاره.

ان الالهام ايضا، هو اثناء، لا نستطيع ان نقف، عند مشكلات او توحشات فنية محضة، او معاناة فنانين، كانت اسبابها تنحدر من المواقف الدينية ذات الصفات التشريعية. اي اننا نستطيع القول، ان الفنان المسلم لم يجد نفسه، لا في مسافة بعيدة، ولا في مسافة حرجية، مع مقولات الدين الكبرى، بل على العكس تماما، فلقد كان الفن الاسلامي يشهد شهادته الكبرى على الدين، مطابقا، وموفقا بين مقولات الدين، وبين المواقف الفنية الصرفة.

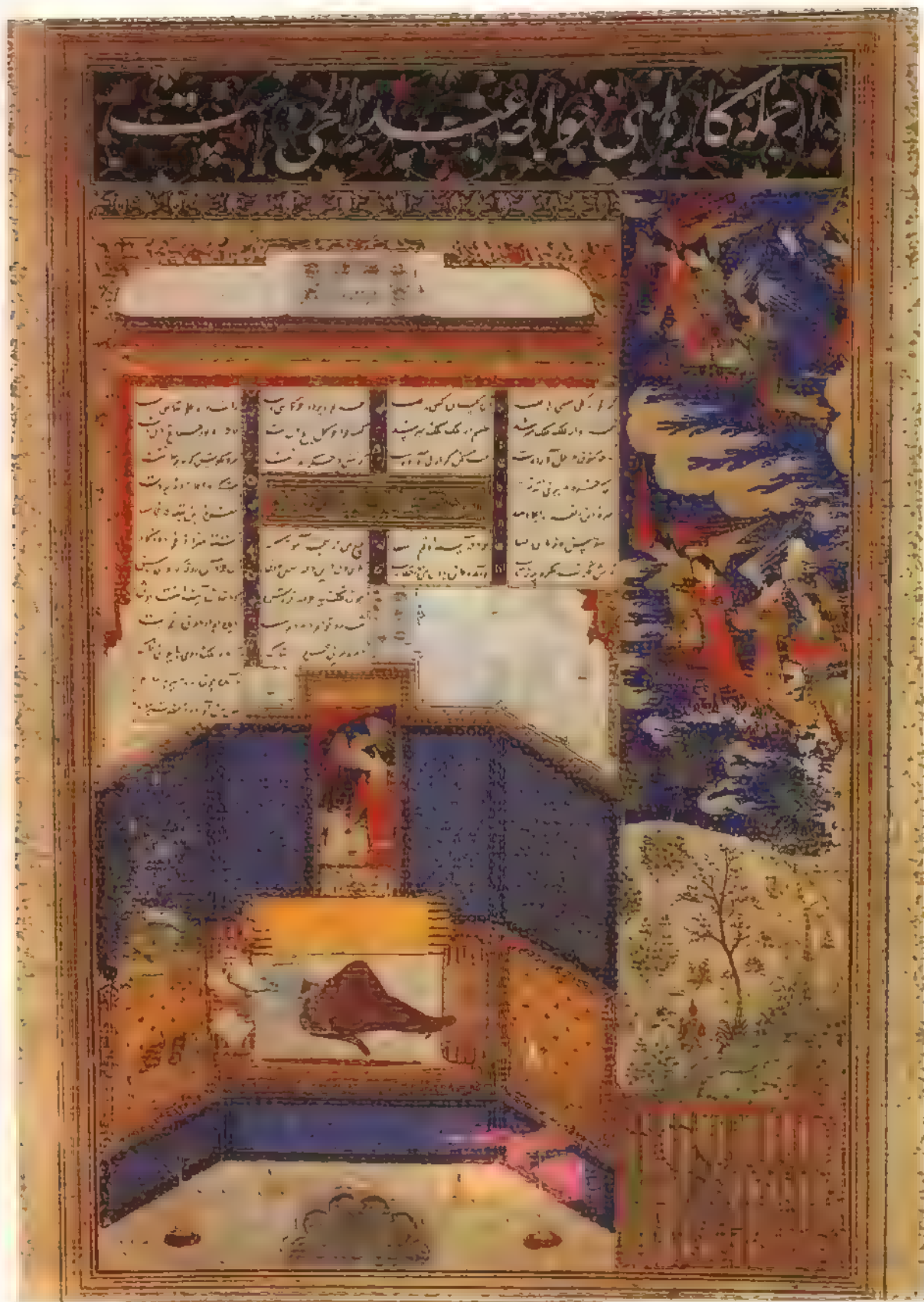
ان اسقاط مسألة تحريم التصوير او تجاوزها كمشكلة او كعتبة لقراءة الفن الاسلامي، يدفعنا بالضرورة الى تأكيد منطلقات اخرى يمكن عبرها تحديد خصائص التصوير الاسلامي،



الجميع يلغون الخلاص بكلمة الانجيل، كذلك الجميع ايضا، سواء كانوا علماء ام جهلة، يلغون فائدة روحية بالعمل المصور بواسطة الالوان. وباستطاعة كل الناس ان ينعموا بهذه الفائدة. ان الرسم ييسر، مستخدما تنسيق الالوان، بما يشير به الكلام، مستخدما احرف الهجاء». وبالطبع لقد نشأ عن هذا الامر فهم خاص واسلوب فني محدد لرسم الايقونات، والذي يُعرف الآن

■ من ديوان «الخمسة» للشاعر امير خسرو (فوق). وتشكل هذه المنمنمة في اسلوب رسمها سواء باسلوبية الصخور والاشجار والفيوم، ام في توزيع الاشخاص.. واحدة من اقوى المتملمات شهادة على النظام الهندسي الخفي: «الطرح»، الذي تقوم عليه. شيراز، القرن ١٦ م. مكتبة الدولة / برلين ■ صفحة من كتاب «الف ليلة وليلة» (الى اليسار). من بلاط الامير بايسنجر. تضم هذه المنمنمة بالاضافة الى الرسم، فن الزخرفة وفن الخط القرن ١٥ م. - توب كاسي استانبول ■





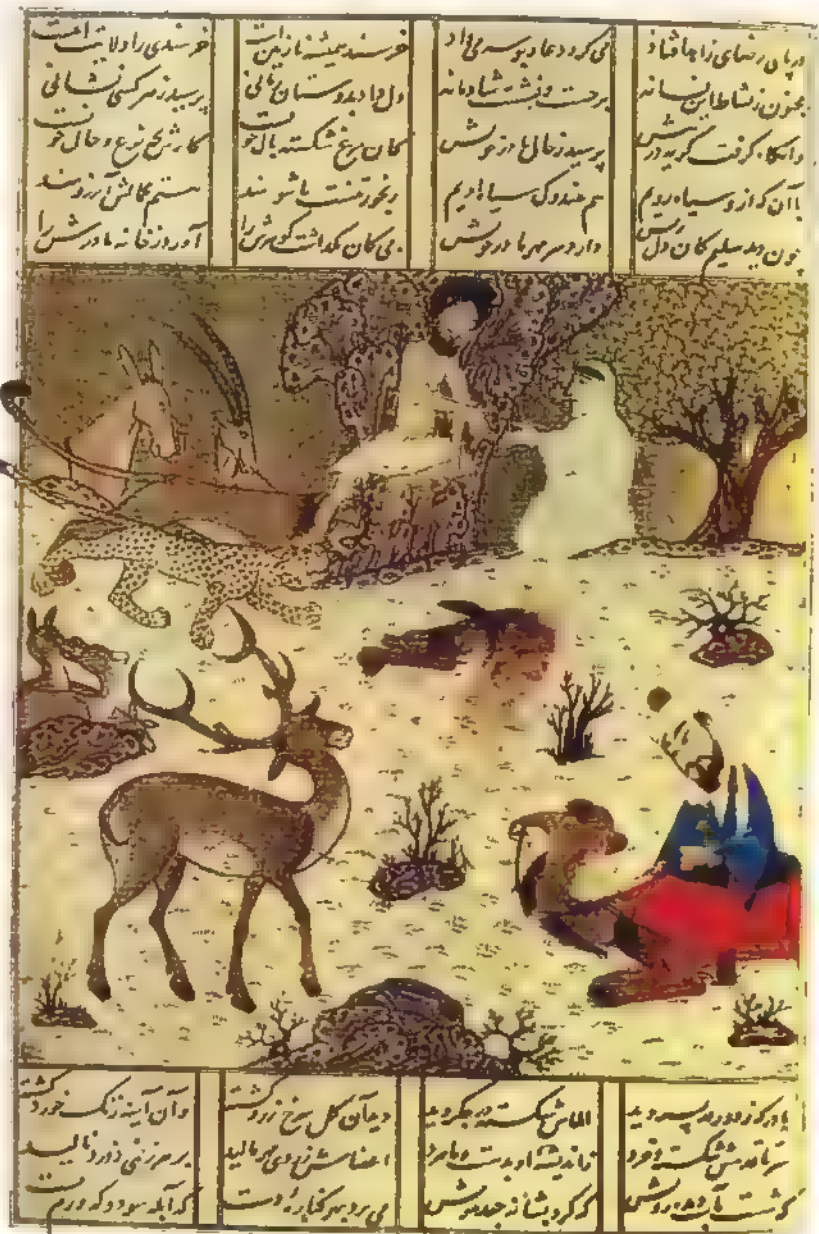
## عدم التجسيم والتمثيل في الفنون السابقة للفن الاسلامي

من الناحية الفنية المحضة، لا يشكل عدم التجسيم او عدم التمثيل، او الابتعاد عن قاعدة المحاكاة الفنية، او الاخذ بقاعدة التسطيح الفني، خصائص فريدة عرفها التصوير الاسلامي فقط. بل ان معظم هذه الخصائص، عرفها فنون حضارات شرقية كثيرة سبقت الفن الاسلامي. لقد عرفها الفن المصري القديم، كما عرفها الفن السومري والبابلي والاشوري والفينيقي، وعرفها ايضا فن اسيا الوسطى، وفن الشرق الاقصى. كما عرفها الفن البيزنطي الذي رافق نشوء الفن الاسلامي. (٢)

ان الفن المصري القديم، في النحت وفي التصوير، لم يأخذ بقواعد المحاكاة للطبيعة، ولم يأخذ كذلك بقواعد المنظور، او بقواعد التشريح، كما ان اسلوب التسطيح، او الاخذ ببعدين، واهمال البعد الثالث، يُعد «العمق» البارز في الرسم الاسلامي، بارز وواضح ايضا بجلاء في الآثار الفنية لحضارة ما بين النهرين. وبالطبع لم تكن هذه الخصائص، او هذه الاساليب، نتيجة تحرمات دينية، بل كانت تنحدر من مواقف ومنطلقات جمالية

وفهم جماليته، وبالتالي تحديد خصائص هذا الفن ككل. كما يدفعنا الى اعادة تقويم العلاقة بين هذا الفن وبين الدين، لا على اساس ان الدين يأمر والفن يطيع، بل على اساس ان الدين يقدم رؤية شاملة للانسان وللعالم، والفن يأخذ بهذه الرؤية.

■ من الديوان المخطوط «الخمسة» للشاعر العراقي نظامي، «مجنون ليلى» (تحت)، لاحظ اسلوب الرسم الموحد في رسم الحيوان ورسم الانسان البعيد عن التشبيه، القريب من الرمز القرن ١٦ م - مكتبة جون رينولدز / العائب .. وايضا من كتاب مخطوط اخر «اسكندر نامه» للشاعر نظامي، (الى اليسار)، لاحظ التداخل بين الطبيعة، الاشجار، الصخور، الازهار، وبين الحيوان والانسان - شيوازي، القرن ١٦ م ■





في بحثه حول التصوير بين الحظر والاباحة يشير د ثروت عكاشة الى خصائص في الذوق العربي قبل الاسلام كان لها اثرها فيما بعد على الفن الاسلامي يقول: «ولعل بُعد الأمة العربية في جاهليتها، عن التصوير، كان له اثره فيها فيما بعد، حين اظلمها الاسلام فكانت اميل الى الاخذ بما تخال فيه بها عن التصوير واعتادا عنه، ولعل هذا ايضا كان له اثره في الاخبايين واهل السير والمفسين فمالوا في تأويلهم الى ما اثار عن الرسول خاصا بالتصوير الى جانب التحريم... وهذا يودنا الى ان البيئة العربية لم تكن بيئة تقرم بالتصوير، وان السبب في بُعد العرب عن التصوير لم يكن للإسلام وتعاليمه صيب كبير فيه». (التصوير الاسلامي)

يقول «د. عفيف هنسي» في هذا الصدد «ان تحريم التصوير لم يكن قائما كأمر ديني مرتبط بتوقف الرسول من التصوير بصورة شاملة وانما هو تعليل لاتجاه الفن الاسلامي ضمن خط جمالي يتعد من تقاليد الفن العربي القديمة، وأخذ من الاسلام بعادا جديدة تستند ولا شك على ليادى، الروحية الاكثر وصراحا وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت الى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني. (جمالية الفن لعربي)



فاذا كان الفن المصري مشغولا بالخلود وبحياة ما بعد الموت، فان مشاغل الفنون الاخرى تجاوزت ايضا يوميات الانسان ومحيطه لتتناول ما هو اسطوري واهلي، وما هو ابعد من الموجود والظاهر. في الوقت نفسه لقد رافق هذه الفنون ذوق جمالي خاص، ميّز هذه الابداعات وخصصها. فالفن — على حد تعبير اندريه مارلو في كتابه «اصوات

وفلسفية وذوقية معا. بمعنى أدق لم يُشكّل، لا في الفنون الشرقية القديمة، ولا في الفن الاسلامي، رسم الانسان، في صورته الواقعية ولا رسم الطبيعة في مظهرها الواقعي، هما او هدفا فنيا سعى الفنان القديم، او الفنان المسلم، الى تحقيقه، بل ان غاية الفن كانت دائما تذهب بعيدا عن مثل هذه الاهداف



کثرت بکاخات و پیش

خان شرم دار از حد و دین

پایان کار و پیکار

بازمانده از دین و دین

بازمانده از دین و دین

بازمانده از دین و دین

بازمانده از دین و دین

بازمانده از دین و دین

بازمانده از دین و دین



الصمت» — «ليس نتيجة لأي ضغط على الفنان من الخارج، وإنما الضغط يأتي دائما من الداخل، أي لا يمت بأية صلة إلى الاجبار. وإيا كانت فسوة العصور التي ينقل عنها الفن، فإنه لا ينقل إلا موسيقى العصر وحدها. فالهدف الأصلي هو تصور الانسان، أو مفهومه، أو كيفية رؤيته، وهذا ما يجعل من كل حضارة، لا مجرد تراكم للمعرفة، بل تراثا حاشدا لغنى الابداع الانساني المتعدد التحليات».

## التصوير الغربي ليس المقياس

لا بد هنا من الإشارة إلى أنه لا يجوز الانطلاق، أو اعتبار بعض القواعد الأساسية التي عرفها النحت اليوناني القديم، ولا قواعد التصوير التي عرفها الفن الغربي منذ النهضة الأوروبية حتى أواخر القرن التاسع عشر، القواعد المطلقة الوحيدة لتقويم جمالية الفن الإسلامي، وفهم خصائصه ومميزاته، فإن الانطلاق من هذه القيم الفنية، سيدفعنا بالضرورة، إلى الوقوع في قراءة خاطئة، أو إطلاق أحكام سلبية قلقة، على قيم هذا الفن الجمالية وفلسفته. وهذا ما حدث بالفعل، لدى الكثيرين من مؤرخي الفن ونقاده في القرنين الماضيين، ولا تزال آثار هذه الأحكام



■ من كتاب «العروش المصبة» للشاعر الإيراني جامي. شيخ يتأمل داخل صناديق (قوى). لاحظ دقة الزخرفة، تنوعها، واتقانها، إلى التداخل بين الأبعاد على مسطح واحد - إيران. ١٥٥٦ / ١٥٦٥ م - ٣٤.٥ × ٢٤.٥ سم - «مهر غاليري للفن»، واشنطن ■ من أعمال بهزاد لكتاب «بهستان» للشاعر الإيراني سعدى. يوسف وزليخا (إلى اليمين). تمثل هذه النمنمة الأسلوب المنقش والمميز الذي تميز به الرسام بهزاد ومدرسته. لاحظ دقة التأليف الهندسي والتأليف الزخرفي - إيران ١٤٨٨ م - ٣٠.٥ × ٢١.٥ سم - دار الكتب الوطنية / القاهرة ■

مهيمنة على ذوق الكثيرين في زمننا الحاضر.

وذا أسقطنا هذه القيم، كقيم فنية مطلقة، واخذنا في الاعتبار القيم الحديثة التي جاء بها الفن الحديث عبر ثورته الفنية الكبرى. فإن أفاقا كثيرة ستفتح أمامنا، نستطيع عبرها قراءة الفن الإسلامي، في التصوير وفي غير التصوير، قراءة جديدة. فالفن الحديث نفسه، منذ أواخر

المنطلقات، ستبدو جمالية مستقلة  
عن كونها نتيجة تحریم، او نتيجة امر  
ديني.

## عالم الفن المستقل

يشير المؤرخ والناقد الفني بابا  
دوبولو، في كتابه: «الاسلام والفن  
الاسلامي» الذي يشكل مفرقا  
اساسيا في الدراسات الفنية، الى ان  
«انتباه الفنانين وابصارهم قد اتجه  
الى العالم المستقل للعمل الفني،  
اي الى المساحة المرسومة في  
ذاتها... لقد فهم الرسامون  
المعاصرون بعد الفنانين المسلمين  
بسة او سبعة قرون، ان هدف  
الفن لا يتمثل في محاكاة الطبيعة،  
ولذلك فالمهم في العمل، ليس  
العالم الممثل، ولذلك بل العالم  
المستقل للاشكال والالوان،  
مجموعة حسب نظام معين.»

هذا النظام المعين، والذي يُسمى  
«الطرح» يكتشفه بابا دوبولو شكلا  
لولبيا او نظاما زخريا ويراها كمخطط  
خفي يقوم عليه الرسم الاسلامي في  
معظمه كالبحور الشعرية التي يتم  
على وزنها نظم الشعر العربي. ويسمى  
انواع هذا النظم باللولب التجريبي،  
او اللولب ذي النبض الربيعي،  
ولولب ارنخيدس، واللولب  
الزائدي القطع، واللولب  
اللوغانمي، والمنحنيات الملوبة. ثم  
يضيف قائلا: «وتتجسد هذه  
اللولب بصورة جليلة — بعد ان



القرن التاسع عشر، وعلى مدى  
النصف الاول من هذا القرن، يهمل  
في آثاره الفنية، قاعدة محاكاة، ويلغي  
البعد الثالث، ولا يأخذ بالتجسيم،  
ولا بالتمثيل ايضا، بل هو يسطح من  
جهة، ويجرد من جهة ثانية. (٣)  
واذا اخذنا بمقولة الفن الحديث،  
القائلة ان الشكل هو الذي يشكل  
دائما جوهر العمل الفني، فان  
جمالية الفن الاسلامي، عبر هذه

■ من اعمال رضا عباسي،  
«الساقبي» (فوق). من الرسوم التي  
تجمع بين فن الخط، والرسم،  
التذهيب. اصفهان، القرن ١٧ م -  
٢٠،٥ × ١٥،٥ سم - متحف الفنون  
الزخرفية / طهران ■ من اعمال  
محمد ذي. «العاشقان» (الى اليسار).  
لاحظ التأليف المشابه لصفحات  
الفرقة، وكان الرسم نص او خط. -  
ايران، ١٥٧٥ م - ١٣ × ٢١ سم -  
متحف الفنون / بوسطن ■



يُميز ٥. عفيف يهني بين أنواع «المنظور» تميزاً مثيراً يكشف عبره الموقف الروحي، أو المبدأ الفلسفي الذي يقف وراء التصوير الإسلامي. فهو يرى أن ثمة ثلاثة أنواع من المنظور. المنظور الخطي الذي يعتمد عليه الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسيكي، والمنظور الطبيعي الذي يعتمد الفن الصيني، والمنظور الروحي الذي قام عليه التصوير الإسلامي.

المنظور الخطي، كما يشرحه ٥. عفيف يهني (بحالية الفن الغربي) يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف أزاء خط يقع بحسب بصره، وهو خط الأفق. وأن الأشياء إما كان موقعها، ترتبط بنقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أضعة متجمعة. وهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثيل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع. ولكن منظوروا النبا من نقطة نظر محدد موقعها بدقة.

أما المنظور في الفن الصيني فهو يقوم على أن خط الأفق لا يقع أمام المشاهد بل خلفه (وذلك لأن الإنسان جزء من الطبيعة) ثم أن نقاط الهروب أيضاً تتجمع في الأبعاد. فالفنان الصيني يعطي فصحة واضحة للفراغ ويفتح الأفق على الملائمات. أما المنظور الروحي، فهو يبدو عند المقارنة بين المنظورين، أن المنظور الصيني يقوم على كشف الأبعاد المتعالية في زاوية البصر، فيما تراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على سطح. أو هو يزول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضع. وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء. ولهذا تقول، يضيف يهني، أن مهمة الفنان الغربي كانت دائماً التعبير عن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

ويرى يهني أن الدافع وراء عدم تصوير البعد الثالث، والتعبير عنه، في الرسم الإسلامي، لأنه يعني وعاء المضمون الروحي للأشياء. هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى



الذي ينفخ الروح في الأشياء، دون  
مقدرة الإنسان، على عكس الفنان  
الاشعري أو فان عصر النهضة الذي  
سعى دائماً للتصوير عن الكمال الالهي  
من خلال الكمال الانساني، ولذلك  
لجأ الى القواعد الرياضية التي تحدد  
الاصول المطلقة للجمال والواقع  
الامثل.

نفهم منهجها — بواسطة  
الاشخاص وبخاصة الوجوه وفي  
الوجوه تشكل العيون المنطقة  
الجوهرية لانها تترجم عن الفكر  
والروح ولانها بمثابة الشاهد على  
ما يقع، وكذلك الايدي التي بدا

لنا في حالات كثيرة ان لها دورا  
مهما في تجسيد الهيكل  
الرياضي... وعندما ندرك هذا  
المبدأ للفن الاسلامي، ينكشف  
سر تنظيم الصور بسرعة... لقد  
اختار الفنانون المسلمون اساسا  
الدولب والرقش المشتق منه في صناعة  
الزخرفة ونقش الواح الجص او الحجر  
وفي حفر الخشب ونقش المعادن.  
فكان من الطبيعي ان يختاروا  
المنحنيات عينها كهياكل اساسية  
خفية تنظم الفضاء المستقل  
للرسوم... اذ من الضروري ان ندرك  
ان الطرق التي استغرناها في اول  
الامر (كتمثيل مفهوم «الانسان»  
ومناذجه وغياب المنظور والحجم  
والضوء والظل والقولية ونقطة الرؤية  
المرتفعة جدا او كثرة بؤر الرؤية  
وحتى مبدأ الاستحالة نفسه) من  
الضروري ان ندرك ان كل هذه  
الطرق تقع على مستوى العالم الممثل  
فقط، اي انها تنبج خاصة الى العامة  
من الناس ولكن ما يجعل الرسم  
مشروعا حقا، هو ان الفنان ونصير  
الفن يعلمان ان الحكاية المصورة  
والعالم الممثل لا يشكلان الجوهر  
الحقيقي للعمل الفني وان هذا  
الجوهر يقع في مستوى الوجود  
المستقل للاشكال والالوان «مجمعة  
حسب نظام معين» وهكذا لا يمكن  
ان يكون هدف الفنان هو محاكاة  
الحياة او منافسة الخالق تعالى اذ ان  
الفن يقع على مستوى مقايير تماما هو  
مستوى الضرورات المجردة والتناسب



■ من كتاب «الشاه نامه» للفردوسي. من أعمال محمد قاسم او محمد يوسف. «رستم  
بصارع التنين». تظهر هذه المنمنمة هيمنة الرسم، اساليبه وتقنياته، على موضوعه. فطس  
الرسم من موضوع القتال المرعب، لا يظهر على وجه رسم اي تعبير عن احاسيسه  
وانفعالاته. كما تظهر هذه المنمنمة الاسلوب المميز الي عرفته المنمنمات في رسم الصخور  
الملونة، والغيوم المذهبة - ايران ١٦٤٨ م - ٢٩ x ٢٠ سم - المكتبة الملكية / قصر وقلعور،  
بريطانيا ■



در این کتاب که در میان مردم بسیار مشهور است و در هر یک از اینها که در این کتاب است  
 در هر یک از اینها که در این کتاب است و در هر یک از اینها که در این کتاب است  
 در هر یک از اینها که در این کتاب است و در هر یک از اینها که در این کتاب است



سر و دست نشان برادران  
 دودست لعل آرد و دوز بر سرش  
 میزد شبنم خاک سوار کرد  
 دودست را بماند و چنان کرد

بر آتش می کشید زش آفران  
 جان میزدان بر پشت اندیش

و بهار شد بهستم بر جنگ  
 بهمان دید به شیر و تیرک و دست

چنین گفت که با شمشیر  
 که نه شکست به دست او  
 سر و دست و پا و گوش که کشید  
 نه نیست بر سر و دست و پا و گوش

که گفت که با شیر که کارزدان  
 که نه گفت که با شیر که کارزدان  
 که نه گفت که با شیر که کارزدان  
 که نه گفت که با شیر که کارزدان



نبرد خوارزمشاه با ایلان

بیمارستان خوارزمشاه  
بیمارستان خوارزمشاه  
بیمارستان خوارزمشاه





## المستقل للأشكال والألوان.

إن استقلال العمل الفني بداته، ومن ثم تذوقه بعيداً عن العالم الذي يمثل، ووجود استعداد للاحساس بدلالة الشكل، لا يشكل مبدأ جمالياً من مبادئ الفن الإسلامي وحسب، بل يشكل كذلك مبدأ جمالياً للعديد من الفنون التي عرفها التاريخ الإبداعي الإسلامي، كالشعر والموسيقى. فالقصيدة العربية أيضاً تستقل بذاتها كنظام شكلي ولغوي قائم بذاته، يستمد إبداعه منه، لا من الفكرة أو الموضوع الذي يعبر عنه. كذلك الموسيقى العربية القديمة، فإنها تقوم أيضاً على نظام رياضي تجريدي يشبه إلى حد بعيد النظام الرياضي التجريدي للفن الإسلامي. وبالتالي فإن اعتبارنا لهذه الخصائص ستدفعنا بعيداً عن الأخذ بمسألة تحريم التصوير كمبدأ أو كدافع أدى إلى مثل هذه الخصائص المميزة.

مع ذلك، يبقى الفن الإسلامي، بما فيه التصوير، فناً مرتبطاً بالدين، أو فناً يشهد على الدين، من دون أن يتحول، مع هذا الارتباط، كما أشرنا سابقاً، إلى فن يبشر بالدين، أو يفسر الدين تفسيراً مباشراً، أي من دون أن يتحول مع هذا الارتباط إلى وسيلة مباشرة في خدمة الدين.

لذلك علينا، في إعادة تقويمنا للعلاقة بين الفن الإسلامي، وبين الدين، إلى الأخذ من جديد بفهم:



■ من كتاب «خمسرو وشيرين» للشاعر الإيراني نظامي. «الحرب بين بريهام وخسرو» (إلى اليمين). تؤكد هذه المنمنمة على ما سبق ولاحظناه في المنمنمات السابقة، من أن الموضوع في الرسم الإسلامي، ليس أكثر من حجة للرسم من تخطيط وزخرفة وتلوين وإسلبية لعناصر الطبيعة نباتاً وحيواناً وإنساناً. فعلى الرغم من أن موضوع هذه المنمنمة هو القتال، إلا أننا نلاحظ تعبيراته في الملامح الجامدة والحركات الباردة، مقابل البروز القوي للبراعة والدقة، سواء في الرسم، التلوين، التذهيب، لم الزخرفة. إيران، ١٥٤ م - ٢٦×٤٠ سم للرسم الداخلي فقط، دون زخرفة الإطار - المتحف الملكي الاسكتلندي - أثنبره ■ لآعيو البولو (فوق). تظهر هذه المنمنمة أيضاً براعة التلوين والتأليف إزاء الموضوع - إيران، القرن ١٦ م - مجموعة خاصة ■

او بالرؤية الدينية للعالم وللانسان،  
والتي ترجمها الفن الاسلامي الى لغة  
فنية، والى قيم جمالية صرفة.

## التصوير بين الفن والدين

يجدر بنا هنا الوقوف امام حدث  
تاريخي فني، مثير جدا للانتباه،  
يكشف بدوره على ان التصوير  
الاسلامي، بمخالفته قوانين المحاكاة لم  
يكن يستجيب لامر ديني تحريمي،  
بقدر ما كان يستجيب لموقف جمالي  
او فلسفي ينحدر او يلتقي  
ويستجيب للفهم الديني الكلي  
والشامل للحياة والانسان.

اما الحدث فهو يتعلق  
بالاجتهادات التي اطلقها الامبراطور  
المغولي اكبر (جلال الدين ابو الفتح  
محمد ١٥٤٢ - ١٦٠٥) حول  
التصوير، واتى اباح فيها الصورة  
المشبهة، داعيا في الوقت نفسه  
رسامي الممنات الى الاقتداء  
بالفنانين الغربيين الذين دعاهم الى  
الهند واشرف بنفسه على انشاء  
محترفات لهم في «اكرا» و«دهلي»  
وذلك في عاية الوصول الى فن يجمع

■ من اعمال حمدي يوسف  
وزليخا (الى اليسار). يظهر في  
هاتين الصفحتين الاسلوب القصصي  
في فن الرسم، والذي يحافظ على  
قوانين الرسم المسطح مستعينا  
بالرمز عن الواقعية - تركيا ١٥١٥ م -  
من مقتنيات مكتبة الدولة في باغرابا  
/ المانيا ■



بين الفن الاسلامي والفن الغربي.

لقد اعتمد الامبراطور «أكبر» في اجتهاداته واباحته الرسم على ان الانسان الرسام مهما اجاد في رسمه وفي محاكاة صورة الانسان او الطبيعة، لن يستطيع تقليد الخالق، ولا التشبه به مما يُسقط، او يُقلل من اهمية المواقف التي حذرت من الصورة المشبهة احتراماً وتبجيلاً للصفات الالهية. وبالطبع لقد وجد الامبراطور «أكبر» من يؤيد اجتهاداته من الفقهاء واشتقعي الدين كانوا يؤمنون قصره، ويعجبون بآرائه الدينية المنفتحة والمتساهلة.

الا ان المهم، ليس هذا، بل في النتائج التي حصلت في الرسم نفسه، اي في طريقة الجمع بين الاساليب الفنية الاسلامية والاساليب الفنية التي حملها الفنانون الغربيون. اي في الاسلوب التوفقي الذي راح يرسم الصبيحة على قواعد المنظور والظلال والضياء الغربية، والانسان على قواعد المنظور الاسلامي. فبقد كانت هذه التوفيقية كارثة، ليس لانها ارتكزت على اجتهادات، او فتاوى، بل لانها جمعت بين جماليتين متناقضتين.

فهي لم تحدث جدلاً جديداً حول تحريم التصوير او جوازه بل احدثت جدلاً فنياً. فعندما عارض كل من الرسامين محمد زمان، وأغاتويان بعد نصف قرن من وفاة «أكبر» بين سنة ١٦٧٠ و ١٦٧٥ ممارسة الرسم على الطريقة الغربية



للتصوير الاسلامي، او الفن  
الممنعات، بل بالعكس تماماً، فتم  
«تمضي خمسون سنة حتى انقرضت  
جمالية الفن الاسلامي من الهند»،  
على حد قول الناقد بابا دو بولو  
والذي يرى ان تأثير «اكبر» وخلفائه  
على جيرانه ملوك ايران كان وراء  
«نهاية ملحمة الرسم الاسلامي».

## نظرية المحاكاة والفن الاسلامي

من هذا المطلق نستطيع ان  
نقول، ان الفن الاسلامي لم يهمل،  
او لم يأخذ بمبدأ المحاكاة، او بمبدأ  
التجسيم والتثليل، كنتيجة لامر ديني  
تحريري، بل فعل ذلك استجابة  
للموقف الديني من الطبيعة والانسان



■ تمثل هذه المنمنمات الثلاث (نصر الدين جحا / تركيا - فوق - الصياد / ايران - في  
الوسط - جنرال هندي / الهند - الى اليسار)، انحطاط فن التصوير - عندما بدأ الجمع بين فن  
التصوير الاسلامي وفن التصوير الغربي القائم على منظور الابعاد الثلاثة. وبذلك بدأ هذا الفن  
يفقد خصوصياته في التأليف المحكم. ليقتررب من فن المحاكاة.. دون اتقانه، او مراعاة  
شروطه ■

يرتكزا في معارضتهما على مواقف  
الفقهاء المتشددة، بل ارتكزا على  
المفاهيم الجمالية البحتة. فلقد وجدا  
ان هذا الاسلوب التوفيقي خطأ  
فادح يعكس خللاً عميقاً في  
الدوق.

الاهم من ذلك ان اجتهادات  
«اكبر» لم تفتح افاقاً جديدة

### هامش (٤)

يتحدث ثروت عكاشة عن هذه  
الاستجابة بإشارته الى ان ما يقف  
وراء التصوير الاسلامي هو الفلسفة  
والفهم الديني للعالم والحياة يقول في  
هذا الصدد:  
«ان اول ما نلاحظه في فن التزيين  
الزخرفي. هو انه وليد فكرة محددة عن



معا. (٤)

لنعد مرة جديدة الى مفهوم «التوحيد»، فاننا نجد، في التفسيرات العديدة لهذا المبدأ الديني الكلي، ان التوحيد لا يقف فقط عند شهادة «لا إله الا الله» فينفي تعدد الالهة فحسب، بل يتجاوز ذلك الى التوحيد الوجودي كما اشار اليه ابن عربي، وذلك بنفي الآثار والاكوان والأفعال والصفات، التي تجلب الذات، لكي يحقق الانسان الامر التوحيدي على اكمل وجه. من هذا المنطلق، كيف ينظر اهل التوحيد، الى الطبيعة، او الى الانسان كموضوعات، او كعناصر مستقلة، والتي يشكل غيابها عن اهتمامات الفن الاسلامي، خصوصية جوهرية.



## عرضية الوجود الظاهر

العالم والخيال، عن الانسان والله وتستند هذه الفكرة الى ان الله هو كنه هذا الوجود، منه واليه ينتهي، هو الاول والاخر والظاهر والباطن. ومن هذه النظرة انحلت فنون الاسلام اختلافاً بينا عن فنون الغرب: فيما يرفع الفنانون الاغريق والرومان الانسان الى منزلة يعبدون فيها عربة في تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر الى اصنام الاوثان اكثر مما ينظر الى مظهره الخارجي، رغم ايمانه بان الله سواء فأحسن صورته. وان الفنان المسلم ليستون بالعالم المادي ويراها عرضاً وانثلاً، وممتعة هائلة انه لا يمسها لأمسها برفق مؤمناً دائماً بان الخلود الحقيقي انما هو للروح.

ان الطبيعة والانسان، في نظر اهل التوحيد، هما معاً جزء لا يتجزأ من «الوجود» نفسه، والذي يقف كقطب آخر ازاء عالم «الغيب». الا ان هذا الوجود نفسه عرضي وزائل بالنسبة الى الغيب الذي هو الجوهر والباقي من جهة، وهو الشاهد على الغيب ومجلى لتجلياته،









ووحدة حقيقته، فكذلك ظهور الوجود في صور الموجودات لا يطن، ولا يُنقص من وحدته ووحدة حقيقته... والتوحيد الحقيقي في هاتين الصورتين، يكون بقطع النظر عن كثرة صور مظاهرها، وذلك بالوقوف على مشاهدة حقيقة كل واحد منهما. أعني التوحيد في صورة المداد والحروف يكون بقطع النظر عن صور جميع الحروف وتعيناتها وكثرتها، وذلك بمشاهدة حقيقة المداد على ما هو عليه، لأن وجود الحروف أمر اعتباري، لا وجود له في الخارج حقيقة. لأن الوجود في الخارج حقيقة ليس إلا المداد. والتوحيد في صور الوجود والموجودات كذلك، يكون بقطع النظر عن صور جميع الموجودات وتعيناتها وكثرتها، وذلك بمشاهدة الوجود على ما هو عليه لأن وجود الموجودات أمر اعتباري، لا وجود له في الخارج، لأن الموجود في الخارج حقيقة ليس إلا الوجود المسمى بالحق» (من كتاب جامع الاسرار ومنبع الانوار).

## الوجود كأعتبار

ان الفن الاسلامي يأخذ بهذه القاعدة ويطبقها في اثاره الفنية، في التصوير وفي غير التصوير. فمظاهر الوجود، من طبيعة وانسان، هي وجود اعتباري. فالوجه المرسوم في

من جهة ثانية. ولكي يتم التوحيد، فلا بد من الاخذ في الاعتبار هذه الثنائية الجديدة في معنى الوجود. يقدم حيدر امولي، أحد كبار مفسري ابن عربي، تفسيراً مدهشاً لكيفية التوحيد الوجودي بقوله: «ان مثال الوجود وظهوره بصور المظاهر، هو بعينه، مثال المداد وظهوره بصور الحروف. فكما ان ظهور المداد في ظهور الحروف لا يطن، ولا يُنقص من وحدته

■ تختصر الصفحتان السابقتان (١٥٢ / ١٥٣) معظم العناصر والاساليب والتقنيات التي قام عليها فن الممنات، بالإضافة إلى إبراز فن الزخرفة الذي يتشابه هنا، وفي صفحات القرة في المصاحف. كما تؤكد مرة جديدة، على الوحدة الخفية في الأنواع المتعددة للفن الإسلامي من حيث المبدأ الجمالي وفلسفة الرسم - إيران، القرن ١٦ م ■





■ من كتاب «خمسرو وشيبين»  
للشاعر نظامي. تمثل هذه المنمنمة  
«زيارة شيبين» واحدة من أرقى ما  
وصل إليه فن التصوير الإسلامي.  
من حيث نفاة الرسم، براعة التلوين،  
جمال الخط، وتناسق الزخرفة. لاحظ  
التفصيل المأخوذة من هذه المنمنمة  
في الصفحة الأولى (الى اليمين) -  
إيران، القرن ١٧ م - متحف توب  
كابي / استانبول - تركيا ■



معينة، بل هي رموز أو اشارات الى  
الشجرة في المطلق والطير في المطلق،  
والبيت في المطلق، وبالتالي فان  
القصد من عدم المحاكاة، أو عدم  
التجسيم، أو عدم التمثيل، يعود في  
الدرجة الأولى الى المبدأ الذي يقول  
بعرضية الظاهر، وبوهميته ولا

المنمنمة لا يمثل وجه انسان محدد  
بالاسم أو محدد بالصفات أو  
بالأفعال، بل هو وجه اعتباري للوجه  
البشري. والشجرة أو البيت أو الطير  
أو الغمامة، هي كذلك، لا تمثل  
شجرة معينة أو بيتا محددًا بزمان  
ومكان، أو طيرا معينًا أو غمامة

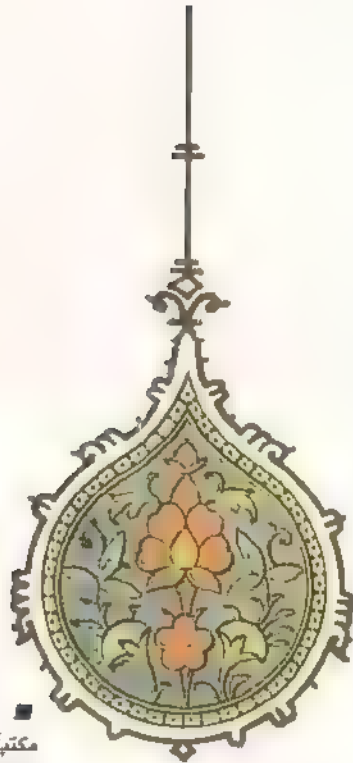
حقيقته، ومن ثم يزواله.

يضيف حيدر امولي في معرض حديثه عن التوحيد الوجودي: «ان العارف لا يشاهد بالحقيقة الا المداد، لعلمه بأن وجود الحروف كلها به موجودة، ومن دونه معدومة، بل ليس في الحروف الا هو، اذ الحروف ليست الا هو، وكذلك العارف. لا يشاهد الا الوجود، لعلمه بأن وجود الموجودات كلها به موجودة، ومن دونه معدومة، بل انه ليس في الوجود الا هو. فيكون حينئذ هذا العارف جاعل الشئين شيئا واحدا، والوجودين وجودا واحدا، علما وعينا، حقيقة ومجازا، وهذا هو المطلوب من علم التوحيد.»

تحقق الرسوم، في الفن الاسلامي، من حيث مسارها، هذه القاعدة بُدئية المنحدرة من الفهم الديني للانسان والعالم. ففي الوقت الذي تتجاوز فيه هذه الرسوم مظاهر الموجودات وتعنيها، تؤكد على الوجود نفسه، انسانا وطبيعة. الا ان هذه الصيغة، وهذا الانسان، غير منفصلين عن الوجود نفسه. فلا استقلالية هنا او انفصال بين الانسان والعالم او بين الانسان والانسان. فاذا كان حضور الشجرة في الرسم متساويا مع حضور الانسان، فان صورة الانسان في هذا الرسم هي الصورة الشاهد على الانسان ككل، اي كوجود كلى، لا

كمظهر او صورة من صور مظاهر هذا الوجود. اي ان الرسم نفسه يقوم بعممية التوحيد.

لم يقم الدين صراعا بين الانسان والعالم، بل وُحِد بين الانسان والعالم من حيث خضوعهما معا، وامتثالهما معا للشأن الالهي، الوجود المطلق الوحيد. كذلك فاننا لا نجد صراعا في الفن الاسلامي بين الانسان والعالم الخارجي، ولا بين الانسان ونفسه، بل نجد سلاما وتماثلا حتى الانصهار، ذلك اننا منذ البداية، لسنا امام فن يروي، بل امام فن يشهد.



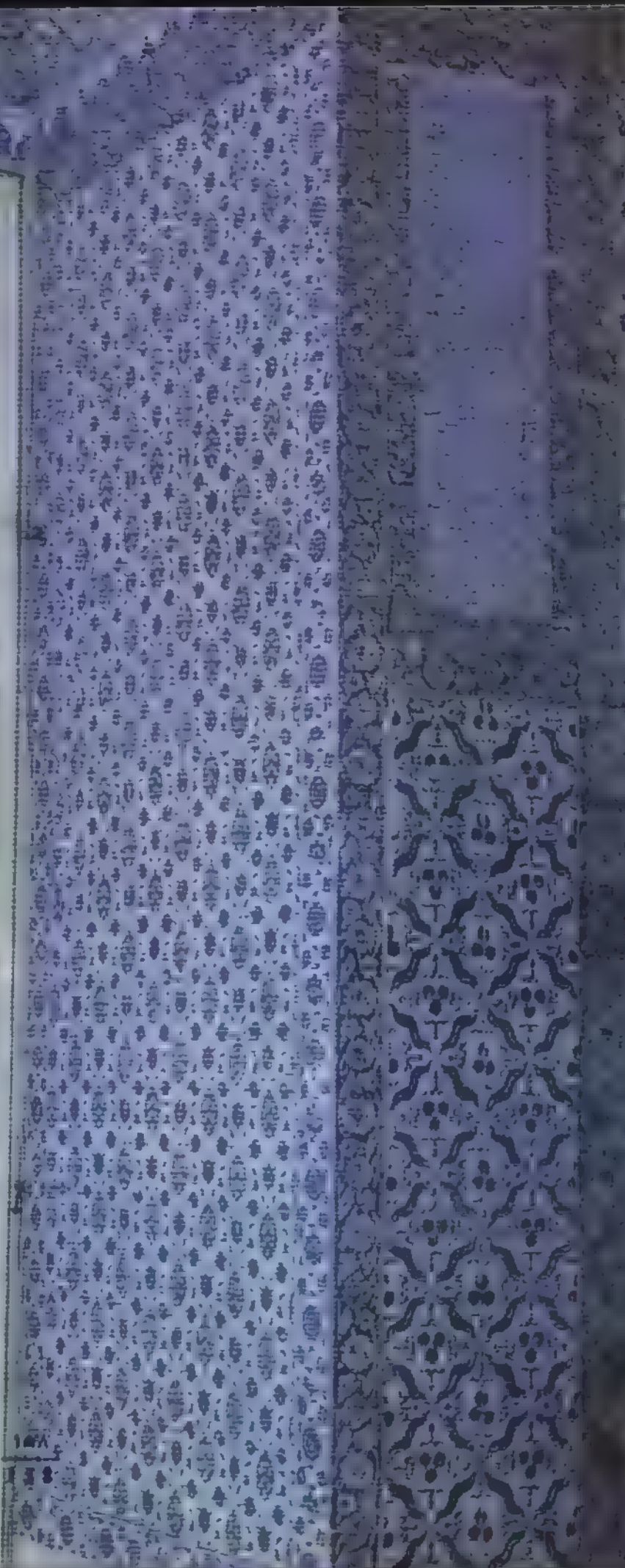
■ تفصيل زخرفة مصحف، من مكتبة مسجد السلطان الفوري - القاهرة، القرن ١٦ م ■



۱۰۸۱. حضرت ائمه مغایب القمان

[illegible]

الحمد لله





■ باب خشبي مطعم بالصدف، ومخطط بخط النمستعليق تعلوه لوحة خطية بخط الثلث  
يزين مع الجدران المغطاة ببلاط الخزف المتنوع التصاميم، قاعة الامانات المقدسة في متحف  
توب كابي في استانبول - تركيا. ■

## التقنية

سؤال يطرح نفسه بقوة، مع  
القراءة الاولى للفن الاسلامي: اين  
هو الفنان؟ اين «انا»؟ مشاعره  
الخاصة؟ مزاجه؟ احساسه؟ تفرد؟  
خصوصيته؟.. اذ لا بد من ان  
يكشف المتأمل لهذا الفن، انه يقف  
امام فن تغيب عنه اسماء مبدعيه؟  
كأننا امام فن بلا فنانين!

فعلى الرغم من انتشار هذا الفن،  
كمساحد، وكخط، وكزخرفة،  
وكنسيج، وكحفر، وحضوره كاداع  
مميز على مدى قرون، وفي اكثر من  
بيئة وقارة، فان حضور الفنان  
كذات، وكصفات، وكخصوصيات  
انسانية فردية، يكاد يكون معدوما.  
ان الفنان كذات وكعالم ابداعي  
مستقل، غائب بالفعل. ففي الوقت  
الذي، نستطيع فيه قراءة هذا الفن،  
عبر اثره، قراءة تاريخية وجمالية، فانه  
يستحيل علينا، ان نؤرخه، او ان  
نقومه عبر فنانيه. فثمة اثر فني  
مستقل ومميز، ولكن دون توقيع فنان.

■ تمثل صور الصفحتين التاليتين (القلب الصفحة)، المراحل والتقنيات المتعددة التي يمر  
فيها فن صناعة الخزف. من تشكيل الطين وطبعه، الى رسمه وتلوينه وشبهه. كما تمثل ايضا  
تعدد الحرفيين والمعلمين من مصممين ورسامين ومنفذين، الذين يحتاج اليهم هذا الفن لتجنيبه  
الاخير. والصور مأخوذة حثيثا باذن خاص من داخل مجموعة من المحترفات الفنية لصناعة  
الخزف، في مدينة كوتاهية - تركيا. والتي لا تزال تتبع الطرق والاساليب، وحتى الرسوم  
التقليدية ذاتها، التي اشتهر بها فن الخزف الاسلامي في تركيا، وبخاصة في مدينة ازنك أيام  
السلطنة العثمانية ■



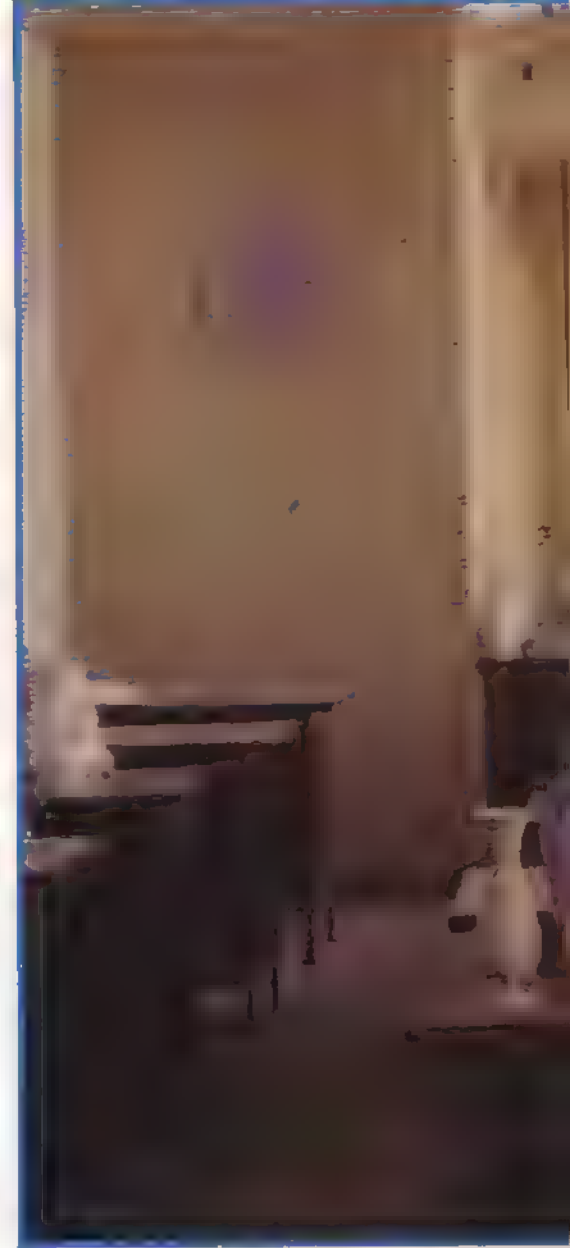
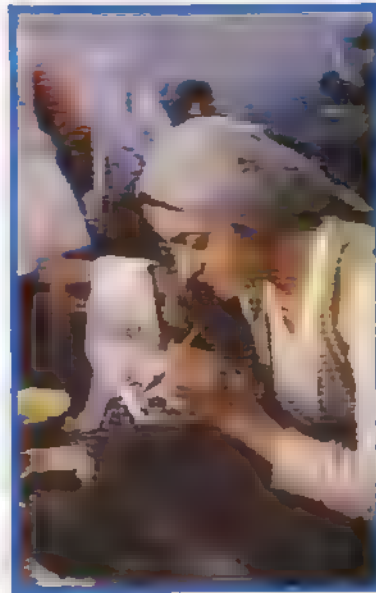
## غياب ذات الفنان

لا يكشف غياب الفنان كذات  
مستقلة، عن الفن الاسلامي،

الخصائص والصفات التي ميزت هذا  
الفن عن غيره من الفنون التي عرفها  
التاريخ الابداعي فحسب، بل ان

■ تمثل هذه الصور مجموعة من  
المحترفات الفنية لصناعة الخزف  
في مدينة كوتاهية - تركيا، والتي لا  
ترأل تتبع الطرق والاساليب وحتى  
الرسوم التقليدية نفسها، التي  
اشتهر بها الخزف الاسلامي في  
تركيا. وبخاصة في مدينة ارنيك ايام  
السلطنة العثمانية ■





هذا الغياب، يضع المتأمل امام قيم  
جمالية، تثير بدورها الاسئلة الكبرى،  
حول غاية الفن ومعناه، وحول دور  
الفنان ووظيفته. فلم توحد القيم  
الفنية الحديثة خصوصاً، بين الفنان  
والعمل الفني فحسب، بل راحت  
تقرأ تاريخ الفن كونه تاريخ فنانين.  
ان الاسماء التي تتردد هنا وهناك،



#### هامش رقم (١)

لا بد للمرء من ان يتوقف، في  
مراجعته لتاريخ الفن الاسلامي، عند  
الكثير من الاسماء اللمعة، التي لا  
تزال تتردد حتى ايامنا هذه، في كل  
مرة يعاد فيها تقوم آثار هذا الفن، فلا  
بد من الوقوف عند أسماء مثل ابن  
مقله وابن البواب في مجال الخط،  
والواسطي وابن يحيى ويزاد في مجال  
الرسم، وسنان في مجال العمارة...  
وثمة أسماء أخرى عديدة بحاجة في  
مجال الخط، إلا أننا في تأملنا العميق  
لشهرة هذه الاسماء نكتشف ان  
شهرتهم لا تعود الى صفاتهم  
وخصائصهم الذاتية بل تعود الى  
انجازاتهم اليدوية على صعيد الحلول  
الطبيعية والجمالية. وبالتالي فإننا لا

كأسماء بعض الرسامين والخطاطين  
والمهندسين، كـ «الواسطي»  
الرسام، و«ابن مقله» الخطاط،  
و«سنان» المهندس، او غيرهم من  
الاسماء التي يمكن قراءتها كـ  
«تواقيع» للعمل الفني. تبقى أسماء  
أشبه بعناوين لامعة واستثنائية، او  
كمحطات رمزية. ذلك انها لا تمثل،

في النهاية، خصوصيات ابداعية، او  
توجهات فنية، هي نفسها  
خصوصيات وتوجهات، الرسم، او  
الخط، او العمارة. فإذا كان من  
الجائز، قراءة الشعر العربي، على  
سبيل المثال، عبر شعرائه، كأمرئ  
القيس، والمتنبي، وأبي تمام، وأبي



نستطيع ان نتعرف الى ابن مقلد  
الانسان، في مشاعره واحاسيسه  
الدائية عبر تأمل عظه، كذلك ابن  
البواب او سينان، لكننا نستطيع ان  
نشير الى الاحاطات او الحلول او  
القواعد او النظم او المبادئ التي  
حققتها هؤلاء الفنانون في مجالاتهم،  
والتي هي في النهاية اصناف مبدئية  
سرعان ما تحولت الى ثوابت سار عليها  
واخذ بها الجميع على السواء.  
الا ان هذه الخصوصية في  
الشهرة، او هذا الالتباس، انما يعود  
بالضرورة الى الاختلاف القائم في  
فلسفة الجمال ومعنى الإبداع. فعدما  
يكون الجمال او الإبداع شهادة على  
الجميل والبديع الموجود اساسا،  
والقام اساسا لأنه حق، كما في الفن  
الاسلامي، فانه من دون شك لن  
يكون للذاتية او الفردية مكان او  
فرد، كما في الفنون التي نرى في  
الإبداع والجمال تعبيرا عن الانسان  
في صراعه ومعاناته، في انتصاره  
وهزيمته

■ طهي  
نحاسي مزخرف  
بمسبوب  
الطريق  
ومخطط في  
وسطه بخط  
الثلاث المملوكي  
(الى اليمين).  
عمقه ٥ سم  
والقطر ٣٨ سم -  
مصر / القرن ١٦  
م. من مجموعة  
المسافة المصوية في  
واشنطن. ويحتاج  
فن الطريق على  
النحاس الى اكثر من  
نوع من العمل والتقنية  
الفنيين: من تصميمه وخط  
وتكفيت... كثيره من الفنون  
الاسلامية ■ بينما تمثل  
الصورة الماخوذة حديثا (تحت)  
جانبا من سحر النحاس في مدينة  
بغداد - العراق، والذي شكل في  
الماضي البعيد. واحدا من اكبر  
المحترفات الفنية الاسلامية التي  
استقطبت كبار مؤسسي ومبدعي هذا الفن ■



نواس، وغيرهم، فانه، من غير  
الممكن قراءة الفن الاسلامي، عبر  
فنايه. (١)

من جهة ثانية، لا تحضر اسماء  
الفنانين، ان حضرت، كمعان، او  
كموالم فنية مستقلة، عبر عنها العمل  
الفني، او اقتصر على التعبير عنها،  
سواء أكان خطا ام رسما ام زخرفة، بل  
على العكس، فان غياب الفنان







كذات فردية تحمل صفات خاصة بها، مبدأ من فلسفة هذا الفن، وخصوصية من خصوصياته الجوهرية.

فكيف يمكن ان يحضر الفن ويغيب الفنان؟

## غياب فلسفي

قد نجد، لدى الفنون الدينية، ولدى بعض فنون الحضارات الأولى، جواباً عن سؤال: كيف يمكن ان يحضر الفن ويغيب الفنان؟ ذلك ان قدسية الرمز الديني الذي كانت تمثلها «الايقونة» مثلاً، والشروط الفنية التي كانت تلتزم بها من جهة الرسم، تفرض على الفنان ان يغيب نفسه كأسم، وكحضور انساني مستقل. والشهادة التي كانت تسعى اليها فنون الحضارات السابقة، كانت تسمح بغياب الفنان. الا ان الفن الاسلامي، لا تنطبق عليه صفات الفنون الدينية، على الرغم من علاقته الحميمية بالدين. ولا يسعى كفن الى الشهادة التي شهدتها الفنون الأولى، على الرغم من التقائه مع الكثير من منطلقات هذه الفنون. فلا موضوع العمل الفني، ولا الشروط الفنية، هي التي كانت وراء غياب الفنان في الفن الاسلامي، بل ان هذا الغياب تفرضه فلسفة هذا الفن، في جانبها النظري البحث، وفي جانبها العملي والتطبيقي. ومن هنا تحول هذا الغياب، الى مسألة فنية مثيرة

للتأمل، او من هنا يجيء سؤال التأمل، عن معنى الفن وغايته، وعن دور الفنان ووظيفته. (٢)

## مثل المنمنمة

لنتناول اولاً الجانب العملي التطبيقي، فتأمل، على سبيل المثال، كيف كان يتم تحقيق الرسم المعروفة الآن باسم «المنمنمات»؟ كما نجبرنا بذلك بعض الكتابات القديمة، او بعض الدراسات الحديثة حول هذا الفن.

الحقيقة الأولى الملفتة، هي ان «المنمنمة»، وعلى الرغم من صغر حجمها، لم تكن نتاج فنان واحد، او حصية جهد فرد واحد. بل هي على صغرها نتاج جماعي، وحصيلة جهود متعددة. فهي أولاً تصور، او «طرح» كما يشير «بابا ديوبولو» في كتابه «جمالية الرسم الاسلامي» يقدمه «المعلم». وهي ثانياً تصميم اولي، او ترجمة للتصور او «للطرح» يقوم به المصمم او المنفذ، حيث يترجم عالم المنمنمة المتخيل او المتصور الى خطوط واشكال وعلاقات. ثم يجيء دور الملون، الذي عليه ان يحضر الوان، من مسحوق احجار الياقوت، والزمرد، وعين الثور، وسائر الاحجار الكريمة. ثم يجيء المذهب، والذي عليه ان يسكب الذهب في الحدود المخصصة للذهب. ثم يجيء دور المزخرف، والذي عليه رسم الاطارات وزخرفة

■ جدار خشبي، مزخرف بأسلوب الرسم النافر الملون، وهو فن اشتهرت به القصور العربية في القرنين ١٨ و ١٩ م في كل من سوريا والمغرب. ونحتاج صناعته الى مشاركة فنون التجارة. الزخرفة. الخط، والرسم النافر. وقد مارسه عائلات توارثت اسرارها وحافظت عليها الى يومنا هذا. ويشكل هذا الجدار جزءاً من قاعة كاملة، من تصميم وتنفيذ عائلة الطريزي. لبنان، القرن ٢٠ م ■

هامش رقم (٢)

ليس المقصود بالغياب هنا. الغاء دور الفنان الفرد. فلقد عرف تاريخ الفن الاسلامي تكريماً واحتراماً للخطاط او الرسام او النقاش او الساج، وصلاً احياناً كثيرة الى درجة التبجيل والتعظيم ومراعاة سريعة للنظم والقوانين التي سنت في مقر السلاطين العثمانيين (لوب كالي) بالنسبة للفنانين، تكشف مدى الاحرام ومدى الخصوصية التي كان يتمتع بها الفنان الفرد. الا اننا في تأملنا لمنطق هذا النظم نكتشف ايضاً، انها كانت تنطلق من الانجازات او القدرات التي حققها هذا الفنان او ذاك على الصعيد الجمالي والمبدئي. فعين يستطيع الفنان ان يقدم حلولاً جديدة، او طرقاً او اساليب تصلح لان تحول الى قواعد جديدة عامة في اي لون فني، يصبح معلماً وبالتالي يحق له ان يتشبه مدرسة او محرفاً باسمه الخاص، ويخصص له ميراثية خاصة مستقلة

معا لتحقيق عمل واحد. وكان لا بد من ان يرافق هذه العملية المعقدة، اشراف «المعلم»، او اشراف المدقق او المحاسب، وقد يزداد عدد العاملين على تحقيق هذه «المنمنمة» او ينقص، على حسب اتساع «محترف» وشهرته كمحترف فني.

من رسم هذه «المنمنمة»؟ تبدو الاجابة عن هذا السؤال، صعبة جدا، خصوصا حين ندرك ان جمالية المنمنمات تقوم على التناسق، والتناغم، والوحدة، القائمة بين العناصر المكونة لهذه المنمنمة، من طرح، ورسم، وتلوين، وتذهيب، وحط، ورحفة، ونحيط. فالتسمة تبقى، على الرغم من انها توحى بموضوع ما، او انها ترسم لرافق قصائد شاعر او كتاب كاتب. تبقى عملا فنيا مستقلا بحد ذاته، تنحصر لغتها الجمالية في اشكالها ودلالاتها الرمزية، وفي العلاقات التي تقيمها هذه الاشكال، كملاقات الفضاء، والنسبية، والتماثل، والتعاكس، والتوازن، وما الى ذلك، فهل نستطيع ان نقول ان المعلم هو الفنان؟ ام هو الملون؟ ام هو الخطاط؟ ام هو صاحب المحترف والمشراف على ادارته؟

## مثل السجادة

ان الفنان هو الجميع، وهو ايضا كل واحد بمفرده من هذا الجميع، وبالتالي فان الفنان هناء هو



الهوامش، ثم يجيء دور الخطاط اذا كان ثمة كتابة تتضمنها هذه المنمنمة.

وهكذا لا بد لهذه المنمنمة التي لا تتعدى عشرات السنتيمترات من ان تنتقل، من يد الى يد، في محترف لا بد له من ان يضم مجموعة من الاقراء كل واحد منهم مختص بحرفة او صناعة او فن، يتحلقون ويتعاونون

■ منمنمة، تضم فنون الرسم، الخط، التذهيب، الى جانب فن الطرح، اي التصميم، وفن التنقيذ. مما يؤكد حاجتها الى اكثر من فنان. جناح المنمنمات في متحف تونب كايي استانبول - تركيا. القرن ١٦ م ■



ازرق ازرق احمر، او احمر ازرق ازرق  
اخضر احمر. الخ... وعند كل كلمة  
يعقد النساج عقدة بخيوط الصوف  
الملون.

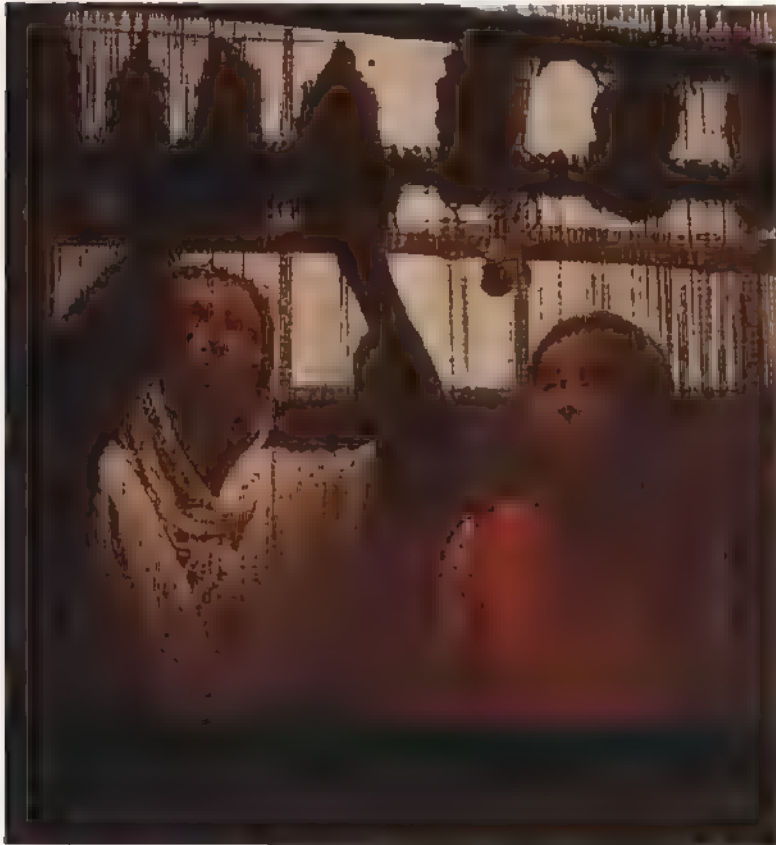
بالطبع ستحتاج السجادة الى  
ملون ماهر او الى صابغ. فتدوين  
الصوف وصبغه هو فن ايضا،  
فاللون تحضر من اعشاب لايد من  
انتظار نضجها، او لا بد من خبرة  
في معرفة ثبات الوانها، ولا بد كذلك  
من خبرة في طرق استعمال هذه  
الالوان، او طرق صبغ الصوف بها.  
وستحتاج السجادة كذلك الى فن  
ايضا، هو معرفة جز الصوف ومعرفة  
الزمن المناسب لجزه، ومعرفة جودته  
وما يناسبه من الوان واشكال وانواع

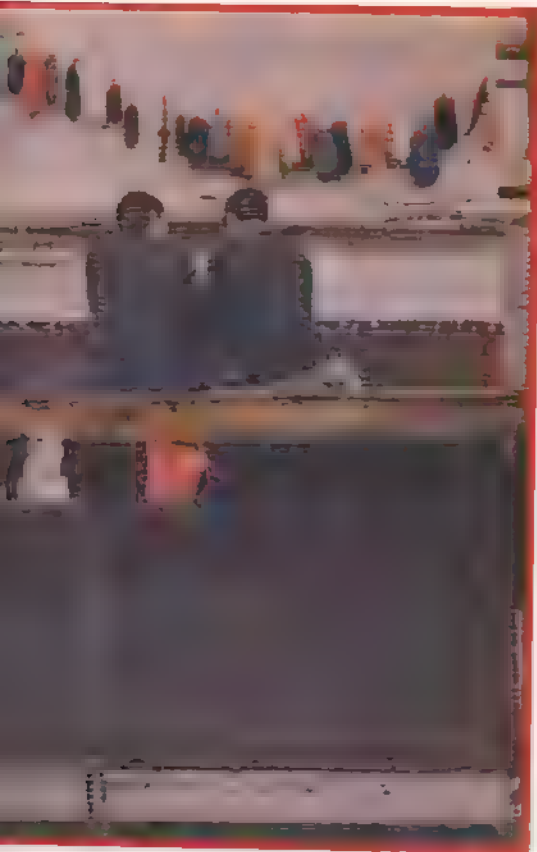
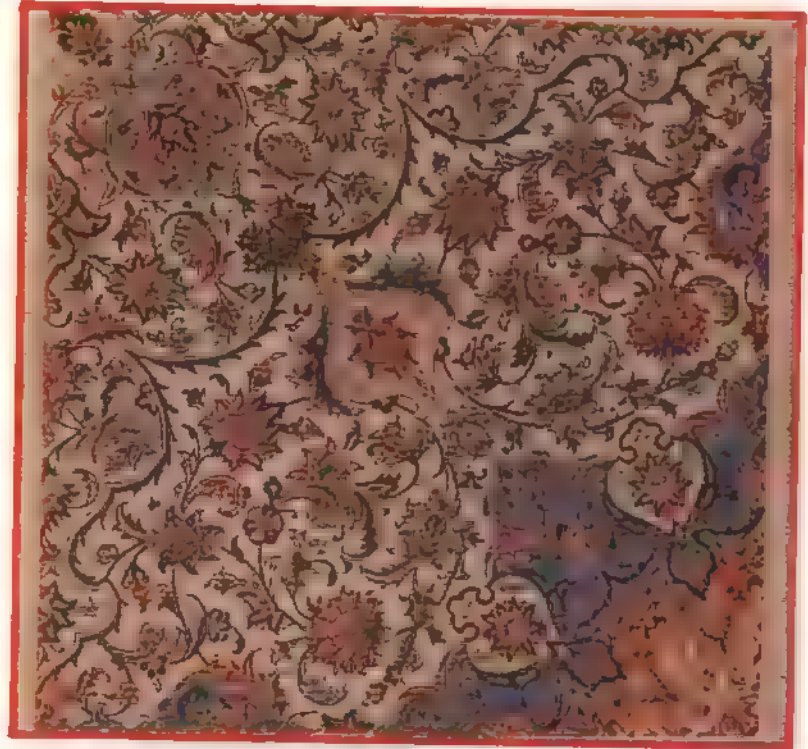
«الاتقان» وهو «التقنية» في التصور  
والترجمة والتنفيذ والتحقيق. واذا كنا  
ازاء هذه الصفات، فانه من  
الضروري، او من اختمي، غياب  
الفنان كذات فنية مستقلة بصفاتها  
وخصائصها. فالاتقان والتقنية هنا،  
هما جماعيان وبالتالي فان الفنان  
اصبح اكثر من واحد، اي اكثر من  
ذات.

لنتأمل، وعلى سبيل المثال ايضا،  
كيف كان يتم تحقيق سجادة من  
تلك السجادات التي لا تزال  
تحفظها المتاحف او القصور  
الكبرى.

يبدأ تحقيق السجادة على اوراق  
«المعلم» ايضا بتخطيط نموذجي او  
بتصور اولي، يحدد او يرسم هيكلية  
الاشكال ومسارها، ثم يجيء دور  
المنفذ او المترجم، الذي باستطاعته  
تحقيق ترجمة تخطيط المعلم وتصوره،  
الى رسم اكثر دقة واكثر واقعية، ثم  
يجيء دور مترجم اخر، يترجم الرسم  
الى نقاط هي عدد عقد خيوط  
الصوف او الحرير والوانها. بحيث  
تحول السجادة في هذه المرحلة الى  
كتاب متعدد الصفحات يضم  
نقاطا وعلامات. ثم يجيء دور  
النساج، سواء اكانوا اطفالا ام نساء  
ام عمالا، لكي يبدأوا بعقد خيوط  
الصوف وبالحياكة، على حسب  
تعليمات القارئ او الملقن الذي  
يقرأ بصوت عال النقاط والعلامات  
التي تمت ترجمتها. والتي هي مجرد  
اشارات لونية. على المثال التالي: احمر

■ عاملان .. اثناء حياكة  
سجادة في محترف لصناعة السجاد  
بباكستان (الصورة تحت) ■ .. ولما  
صور الصفتين التاليتين (اقلب  
الصفحة) فتتمثل مختلف المراحل  
والتقنيات التي يمر بها فن حياكة  
السجاد. ابتداء من تصميم زخرفة  
اطر السجادة ومماحتها الداخلية  
على اسلوب تصميم الربيع. وتلوينه  
على اوراق خاصة مقسمة الى  
مربعات هندسية تعادل في تعدادها  
عدد القطب المطلوبة. الى غسل  
الصوف وتلوينه بمساحيق خاصة  
مستخرجة من البذور والاوراق  
والاغصان وبعض انواع الحجارة..  
اضافة الى مختلف العناصر  
الطبيعية، وحتى العمل الجماعي  
الذي ينقل التصميم الى حيز التنفيذ  
بواسطة الاتوال ■

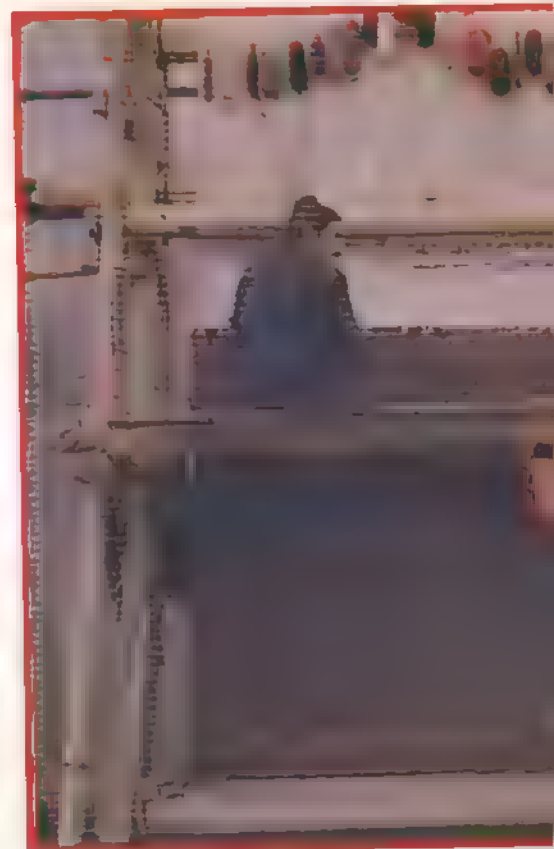




عقد. وستحتاج خيرا الى فنان  
يعرف كيف يغسلها ويضع  
اللمسات الاخيرة عليها.  
فمن هو اذن الفنان الذي  
يستطيع ان يوقع اسمه على هذه  
السجادة؟ هل هو المعلم؟ ام المنفذ؟

■ تمثل الصور الثلاث  
الموجودة على هذه الصفحة،  
تصميم الزخرفة الاولى للسجادة  
(فوق، الى اليمين) فتلوين الربيع  
(تحت)، ثم تلوين الاطار (يسار)  
الصفحة) ■





■ أخذت هذه الصور حديثاً، ويأذن خاص أيضاً، من أحد المحترفات الإيرانية الحديثة التي  
 انشئت للمحافظة على استمرارية حيافة السجاد على الطرق والأساليب التقليدية التراثية.  
 (لاحظ تقيد عمال النول بنماذج التصميم الملون، والمثبت أمام أعينهم خلال مرحلة الحياكة  
 في الصورتين الأساسيتين إلى اليمين، وفوق) - مشهد / إيران، القرن ٢٠ م ■



■ تمثل هذه الصورة واحدة من المراحل العديدة أيضا لصناعة البسط. وهي عملية غزل الصوف الملون إلى خيوط. ويبدو في الصورة أيضا نماذج من البسط والوسائد المختلفة في شكلها النهائي. وتنفذ هذه البسط عادة بواسطة أنوال صغيرة الحجم بحيث يسهل نقلها واستعمالها في أماكن مختلفة. مما سهل انتشارها بين النصارى غالبا - شمال العراق، القرن ٧٠ م ■



ام هو الملحن والقارئ، ام هو الفتاة  
او المرأة؟ ام هو الصايغ او الملون؟  
انه جميع هؤلاء فجمالية السجادة  
ايضا، جمالية تيجيء من التناسق  
والتماسك بين عناصرها. اي من  
التناسق القائم بين التخطيط والسميد  
والحياكة والتنويع ولعسل. وبالتالي  
فان اي عنصر يفقد صفات التوحد  
مع الكل، يفقد الكل تماسكه،  
وبالتالي تفقد السجادة جماليتها  
كعمل فني بديع.

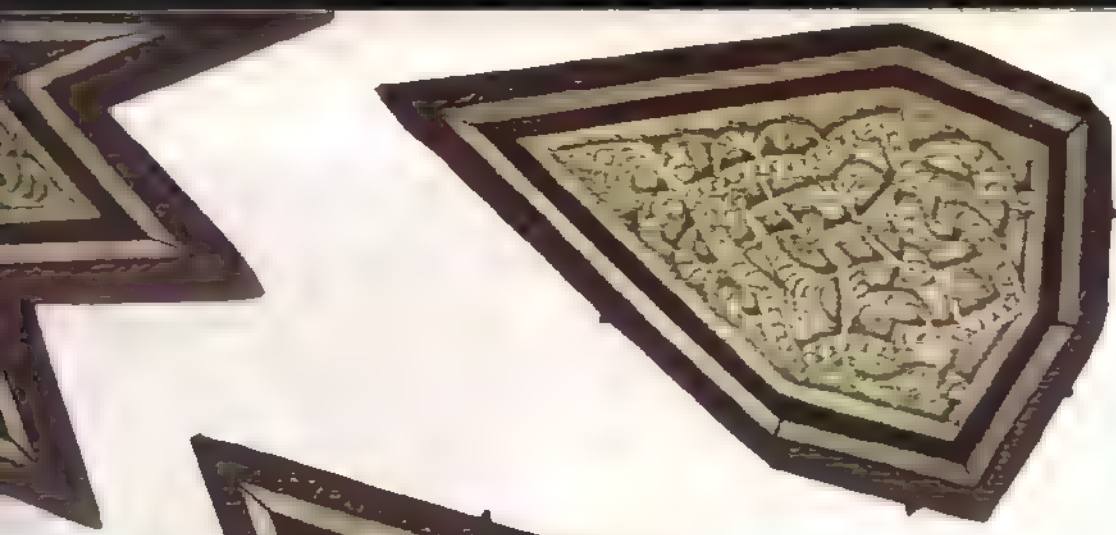
## مثل الكرسي

لننتقل الى مثل اخر. ان كرسي  
او بابا او سقفا او مصحفا مرقنا، او  
صحن نحاس منقوشا، ومكتشف  
بالفضة، او تخطيط على جدار  
مسجد. هو كذلك، نتيجة عمل  
جماعي. فالكرسي يحتاج الى معلم،  
والى نجار، والى مرصع، ليضعها  
بالصدف او اعاج، والى مكفت  
لكي يطعمها بالفضة او النحاس.  
والسقف كذلك يحتاج الى معلم،  
ومنقذ، ومزخرف، ومون، والى  
خطاط، ونجار. كذلك تخطيط  
جدار بحاجة الى خطاط ونقاش وبناء  
وملون. اي اننا دائما مع جماعة كل  
واحد منها صاحب فن، او صاحب  
خبرة او تقنية. بحيث تتم ابداعية  
العمل الفني من جراء هذا التلاقي  
 والتوحد في الفنون والخبرات  
والتقنيات. (٣) ان الفن هنا صناعة  
لكنه صناعة ترتفع من الحرفة او

هامش رقم (٣)

ان الحاجة الى العمل الجماعي  
لتحقيق العمل الفني الاسلامي برز في  
قيام عائلات عملت على مدى  
عشرات السنين في فن معين غرقت  
واشتهرت به وحافظت على اسرارها  
وتقنياتها واورثتها من جيل الى جيل.  
يكشف هذا التقليد اول ما يكشف  
التعدد والوحدة التي يحتاج اليها الفن  
الاسلامي في مجال التطبيق، والتي  
يمكن بسهولة ان تفرها العائلة بتعدد  
المرادها، وبالتالي تعدد الاختصاصات  
من جهة، وعن امكانية توفر الوحدة  
في الدرق وفي التنظيم والتراتب، التي  
تحققها العائلة ايضا، عبر تراتب الجد  
والاب والابن والحفيد، من جهة  
ثانية.





■ خزائن ثياب، تستعمل ايضا  
لحفظ المقتنيات الثمينة. وهي عبارة  
عن صوان خشبي مطعم بالماج  
محفوظ في متحف الآثار الاسلامية  
الخشبية. السلیمانیة / استانبول -  
برخیا، القرن ۱۷ م.

ويحتاج هذا النوع من الصناعة  
الى تضافر الرسم والتصميم، النجارة  
والتطعيم، بحيث يتعاون على  
تحقيقها ثلاثة فنانين او حرفيين على  
الاقل ■







■ وحدات هندسية من الخشب  
المطعم بالعاج المزخرف المحفور.  
تشكل في مجموعها نجمة ذات ١٦  
شعاعاً. والتي تشكل بدورها الوحدة  
الزخرفية لمنظم النوافذ والابواب في  
الفن الاسلامي في مصر المملوكية -  
متحف المتروبوليتان - نيويورك /  
الولايات المتحدة - القرن ١٦ م ■

التعبير، الموقف الفلسفي والديني  
والجمالي من الانسان والعالم الذي  
شكل هدف الفن الاسلامي، والذي  
فرض ايضاً غياب الموضوع عن  
العمل الفني وغياب صور العالم  
الظاهرة وغياب اسلوب محاكاة  
الواقع.

فالفن هنا، لا يسعى الى التعبير  
عن الفنان كذات مستقلة. ولا  
يسعى الى التعبير، عن صراع الفنان  
سواء أكان هذا الصراع بين الفنان  
ونفسه، ام بين الفنان والعالم المحيط  
به.

هكذا يبدو الفنان المسلم. فهو  
عندما يرسم او يخطط او يتخيل، لا  
يسعى لان يخبر عن نفسه، او عن  
ذاته وداخلية هذه الذات. فأحاسيس  
وعواطف ومشاعر الفنان ليست  
موضوعات فنية، او موضوعات



الحرفية الى مرتبة الاسلوب، او التقنية  
الاسلوية. ذلك ان هذه الصناعة لا  
تتكرر بآلية متشابهة، ولا تحكمها  
آلية مغلقة وجامدة، بل يحكمها  
ذوق رفيع، يعرف كيف يوحد هذه  
التقنيات المتنوعة والمتعددة في عمل  
واحد، او في قصد واحد.  
ان غياب الفنان كذات مستقلة  
في العمل الفني، يفرضه، اذا صح

الفن الاسلامي. وبالتالي ليس الانسان، كذات مستقلة، موضوعا من موضوعات الفن، او هدفا من اهدافه.

## الإبداع والتقنية

هكذا ترانا امام فن يفرض علينا طرقا ومنطلقات خاصة لتقويم جماليته وايداعيته، هي غير تلك الطرق والمنطلقات التي يمكن عبرها تقويم العمل الفني الذي عرفته الحضارات الاوروبية، والذي ساد بقيمه مع ازدهار وتقدم هذه الحضارة. هذه الحقيقة التي تتأكد كلما ازداد تأمننا

الصفة البارزة للمصرص العربية التراثية التي تناولت الفنون الاسلامية، هي وصفتها المستبضة لتعبه. فلقد تمحورت معظم هذه المصوص، اذا لم نقل جميعها، حول الجانب الصناعي او الفني. من دون التطرق الى جمالية هذه الفنون وكان المقصود، اعتبار الجمالية نتيجة حتمية للتقنية الصحيحة والبيئة والصارمة يكفي هنا، مراجعة سريعة لموسوعة القلقشندي «صبح الاعشى في صناعة الانشاء» في موضوع الخط، حتى يتبين لنا كيف كان الاهتمام منصبا على «الات الخط» من الدواة، الى الاقلام، الى المداد، الى الحبر، الى الرق، الى الورق، الى المواد الاخرى من ذهب وزهرجد وما الى ذلك، والاستفاضة في شرح صناعة هذه الادوات واختيارها وتزيينها وتركيبها في سبل الوصول الى كتابة خط جميل.

بالفن الاسلامي، تكشف بدورها عن حقيقة اكبر هي ان الاختلاف في طرق ومنطلقات الاقتراب والتقويم، ناتجة بالضرورة عن الاختلاف في المبادئ الكبرى لمعنى الفن ودور الفنان.

امام الفن الاسلامي نحن امام صناعة. او ما يشبه الصناعة. لكن علينا سريعا الانسقط المعاني الحديثة التي تحملها كلمة «صناعة» على الكلمة القديمة.

فالمعنى المقصود هنا، هو المعنى نفسه الذي قصده المؤرخون والنقاد العرب القدماء عندما تحدثوا عن «صناعة الشعر»، او «صناعة الانشاء» او «صناعة الخط» اي ان القصد هنا ليس العملية الالية، او العملية النظامية الجماعية التي يعم عبرها وبواسطتها العمل الفني، سواء أكان خطأ ام حفرا ام زخرفة ام ربما. بل المقصود هنا هو «التقنية» اي تلك الخبرات الدقيقة والعميقة في معرفة الاساليب والطرق، ومعرفة العناصر والمواد، معرفة نافذة ومبسطة، من اجل تحقيق وتجسيد التصور او التخيل او ترجمة الاحساس او الذوق. (٤) ذلك اننا في محاولتنا تحديد وقراءة هذا التصور او هذا الذوق، نكتشف اننا امام تصور مبدئي كلي وشامل ومطلق. وامام ذوق واحساس مبدئين ومطلقين ايضا. فالتصور

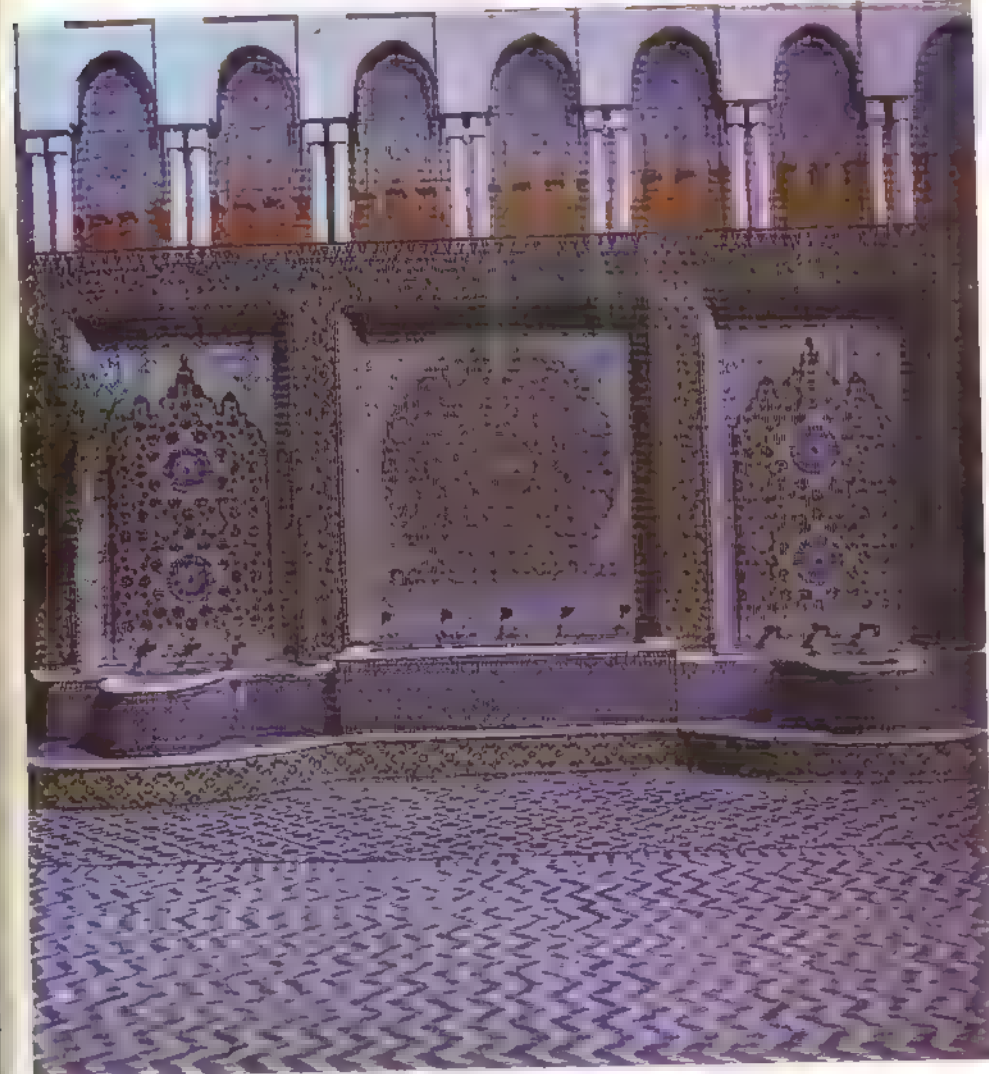


■ «معلم» في انشاء اشرافه على ترميم مسجد وزير خان في مدينة لاهور - اقليم البنجاب / الهند. ويحمل بين يديه تصميم الزخرفة الاساسي لطابقه على القطع الجديدة. مما يؤكد استمرارية المهنة ومفاتيح تقنياتها. القرن ٢٠م ■





■ تمثل هذه الصور. مختلف مراحل تركيب قطع الزليج او الخزف المغربي (لا صناعته!) قبل نقلها الى اماكنها في جدران البيوت او القصور. وكان سبق لها ان مرت في مراحل متعددة لتشكل هذه الزخرفة البديعة في القصر الملكي المغربي في فاس. القرن ٢٠ م (تحت / الى اليمين) ومن البارعين في صناعة الزليج وتركيبه «المعلم» مولاي حافظ (فوق) الذي يشرف على صبية» في اثناء تسويته لقطع الزليج بعد تركيبها وتجدر الاشارة الى ان هذا النوع من الخزف يرفض الالتصاق بمادة الاسمنت. مما يستدعي طبقة عازلة تشكل وسيطا لاصقا بين الاسمنت والزليج. يحتفظ المعلمون بـ «سر» تركيبها! ■



تتجلى في شتى مظاهرها من طير وجمال وحيوان. وقوانين ونظم الفضاء كما تتحلل الكواكب والحواء في دوراتها وتجمعها وكوكبتها. وقوانين ونظم الزمان في تعاقبه بين ليل ونهار، صيف وشتاء ربيع وخريف، وقوانين ونظم المكان كما تتجلى في البعيد والقريب، العالي والمنخفض، الحار والبارد، المسطح والتأفر، المستقيم والمنحني. أي وباختصار قوانين ونظم الكون التي تحكم الفضاء والطبيعة والإنسان. أي القوانين والنظم المطلقة الشاملة.

هكذا يتبين لنا، عندما نتضح الأشجار بالأغصان والأثمار في متعينة أو في سجادة، فان زهرة الرمان أو غصن الصفصاف التي تملأ الأطراف والوسط، ليست اشكال الأزهار ولا اشكال الأوراق كما هي في الطبيعة، أو كما تراها العين، بل هي تتحلل هنا في بنيتها وهيكلها الخفي. أي الهيكل الذي تشكله العروق والمسام حاملة النسغ والحياة. ان زهرة الرمان وغصن الصفصاف هنا، هما الرسم التشريحي للزهرة وللغصن اذا جاز التعبير. ينطبق ذلك على شتى المظاهر والمصادر والموضوعات. فاستلهم الطبيعة نباتا وحجرا وفضاء وانسانا انما يتم عن طريق اكتشاف بنيتها الشكلية وهيكلها الخفي، أي نظامها وقوانينها كشكل أو حجم أو فراغ. ولما كانت جميع هذه النظم والقوانين أو هذه الهياكل والنسب هندسية في جوهرها، كانت اسلية الطبيعة في الرسم والزخرفة والعمارة والنقش والحفر والنسج الاسلامي اسلية

الذي ينكشف لنا من العمارة الاسلامية أو الخط العربي، أو الرسم، أو النسج، انما هو تصور يربو دائما الى صفات مثل التناسق والانسجام والتكامل والتناغم والتماثل والتوحد. فيما نرى ان الاحساس والذوق يستجديان ايضا صفات مثل الثبات والهدوء والطمأنينة والحسن والنظافة والترتيب والاناقة والجمال. فاذا كان التصور في خطوط واشكال، فان تلك الخطوط تلتزم الاستقامة المطلقة، أي الاستقامة العمودية أو الافقية في شتى علاقاتها، أو انها تلتزم الانحناء المطلق أي انحناء الدائرة في شتى تجلياتها، واذا كان الذوق في اللون، فان تلك الألوان تستقل بذاتها، فالاحمر احمر والاخضر اخضر، لا تتمازج بل تتجاور فهي اللون مطلقة نهائية ايضا. واذا كان الاحساس في مساحات وعلاقات وحضور.. فان تلك المساحات تلتزم الوضوح والنظافة والثبات والتوازن.

## الفن الاسلامي كمهج

ندرك ذلك ونثبت منه، ان يتبين لنا ان هذا التصور وهذا الذوق انما يستلهمان ويستوحيان قوانين ونظما كونية طبيعية مطلقة. قوانين ونظم الطبيعة كما تتجلى في الأشجار والأغصان والأوراق، وكما تتجلى في النيات والأزهار والثمار والبلور، وكما



■ نماذج من خشب محفور،  
لافانيز فاعات وجداريات خشبية.  
اشتهرت في مصر القرن ١٨ و  
١٩م ■





هندسية، سرعان ما انضمت الى عالم الحساب والهندسة، فكانت الدوائر والمثلثات والمربعات وخمسمات والاقواس والزوايا والى ما هنالك، المفردات والجمال التي صاغ منها الفن الاسلامي الرسم والخط والزخرفة.

ان الابداعية في الفن الاسلامي، تبدأ من هنا، فهي اولا تبدأ في اكتشاف هذه البنى والهياكل الخفية، اي اكتشاف حقائق القوانين والنظم الكونية المطلقة، وهي ثانيا في كيفية ترجمتها او تجسيدها في لغة او اشكال تحريدية هندسية منظمة. وهي ثانيا في تركيبها وتنظيمها في وحدات مستقلة بذاتها قابلة للتكرار من جهة وللتوالد من جهة ثانية. وهي رابعا في جمعها وتوحيدها في مساحة او فراغ او حيز، هو العمل الفني، جمعا وتوحيدها منظما مستقلا بقوانينه ونظمه التي تعود فستلهم او تستوحي او تقتدي بالقوانين والنظم الطبيعية المطلقة.

ان الابداعية في الفن الاسلامي اذن، هي الوصول بحقائق القوانين والنظم الكونية الخفية الى منهج يصق الفنان عبره محاكاة الطبيعة نفسها في رسمها هي لاوراقها وازهارها واشجارها، والفضاء في رسمه هو لنجومه وقببه، انه اذن المنهج الذي يتم عبره التوحد مع العالم بالتزام قوانينه الخفية، اذن انه المنهج التوحيدي الذي يشهد ايضا كيف ان الحق واحد، وكيف ان هذا الحق الواحد متعدد التجليات.

ان الابداعية منهج!! اذن لا بد من ان تكون التقنية العالية،

الاساس الاول الذي يقوم عليه هذا المنهج. فنحن في متابعتنا لمسار الابداعية في الفن الاسلامي نكتشف ان هذه الابداعية لا تستمد صفاتها وخصائصها من سعيها الى الاختراع والابتداع والابتداء. او الى الفريد والعريب، بل على عكس ذلك، فهي تسعى الى الشهادة على ما هو مطبق اي ما هو بلا بداية ونهاية وما لا يطوله الابتداء والاختراع، ان هذا المسار مسار يبدأ بالظاهر للوصول الى الباطن، بالمرئي للوصول الى اللامرئي، بالآخر للوصول الى الاول، بالشرعية للوصول الى الحقيقة، وبالوجود للوصول الى الغيب... هكذا فنحن امام منهج هو مبدأ حيث لا بد من تقنية هي ممارسة، لكي تتحقق الابداعية وبالتالي الشهادة.

من هنا يجيء غياب «انا» الفنان في الفن الاسلامي، فليست هذه «الانا» موضوع العمل الفني، ولا هي مصدر الوحي.

## حدود الاختلاف

ان مقارنة بين «انا» الفنان العربي المسلم و«انا» الفنان الحديث والمعاصر، تلقى اضواء على فهم واستيعاب غياب هذه «الانا» في الفن الاسلامي، كما تلقى الضوء على معاني هذا الفن وغاياته.

عبر هذه المقارنة، سنصل الى حدود الاختلاف والتناقض. «فانا»



■ .. ونماذج اخرى من الخشب المحفور ايضا، لافانيز قاعات وجداريات خشبية مصرية اشتهرت في الفترة نفسها ■



في كتابة عصر السريالية يتحدث «والإس قاولي» عن «الفردية» و«الذاتية» و«العزلة» ككلمات يمكن عبرها فهم الأدب والفن الحديثين أكثر مما توضحهم أية تجربة أخرى. يقول : «كان على الفنان أن يدرك في عزله التي هي أثره، أن العالم الذي سيكتب عنه أو يصوره قائم في ذاته. فلقد تعلم أن العالم الذي يحيط به عالم شخصي فريد، وكوي عام في آن. وهكذا صار همّ الفنان الحديث وشاغله الأول أن يجد في ذاته، ما هو أصيل وما يمكن في الوقت نفسه أن ينقل إلى لغة كونية وبعمق. وقد آمن الرومنطيون بهذا الأمر بصورة محدودة وحسبة. أما السرياليون فقد جعلوا منه مذهباً وطريقة. فقد ارتكزت السريالية على مبدأ يقول أن الفنان لا ينتمي إلى أي عصر، وأن عليه أن يكشف عنه في ذاته».

في تعريفه التصوف يقول أبو سعيد الصوفي: «التصوف ترك الدافل. ولا شيء يتأفل أكثر من «أنالك» ذلك ما اشتعل بذاتك ألا وبعدت عن الله وحيثما توجد «أنالك» فإن كل شيء جسيم. وحيثما لا توجد «أنالك»، فنكل شيء صغير. وجاء في كتاب منطق الطير للقطار: «خطاب الله موسى يوماً فقال: اسأل الشيطان عن كلمته الأولى. وعندما رأى موسى الشيطان في طريقه وسأله أجاب الشيطان: لا تقل «أنا» إذا أردت ألا تكون مثلي.

الفنان الحديث لا تحضر بقوة فحسب في العمل الفني، بل هي تشكل الموضوع الأول، كما تشكل المصدر الوحيد للوحي والبوح والقول والاعتراف. إن الفنان الحديث مشغول «بأنائه» معتبرا هذه «الأناء» الطريق الأسلم للوصول إلى الحقيقة بكليتها، أو إلى «أنا» الكل (!!) فلقد وضع الفنان الحديث «أنائه» في وسط الدائرة كنقطة مركز، وراح يدور حولها كما يدور محيط الدائرة حول نقطة المركز. «فأنا» الفنان هي أيضا مركز الكون كما عبر عن ذلك كثير من المفكرين والمنظرين للفن الحديث. (٥)

في الفن العربي لاسلامي. القاعدة معكوسة تماما. «فأنا» الفنان غائبة كلياً هنا. ذلك لأن الإنسان، ليس هو محور الكون، بل الله أو الحق هو محور الكون، وهو نقطة المركز الذي يدور حولها العالم بأسره، بما فيه الإنسان أو الفنان. وبالتالي فإن شغل الفنان العربي المسلم «بأنائه» شغل يختلف مع روحية وغاية الفنان الحديث. (٦)

## الفنان مرآة

لنتأمل نص رسالة كتبها لخطاط معلم إلى طالب لهذا الفن يقول: «إذا أردت أن تخط، فلتحرر نفسك أولاً من افكارك تماماً، ولتدع نفسك على سجيتها، وطبيعتك على حريتها... عليك قبل أن تبدأ، أن

تجلس في هدوء تام، حتى يتهيا لك السلام، وتهاوى عندك الظنون والمتاعب، وعليك أن تميل إلى الصمت، والألا تتنفس إلا في حدود الضرورة، ولتتريث فأنت في حضرة وقورة. عندئذ توافيك القدرة».

إن تغييب الذات، ورفع صفاتها واضح في هذه الرسالة، فالذات هنا تحول دون الوصول إلى كتابة الخط الجميل. لذلك على الخطاط نسيانها. في مثل هذه الحال لا بد من أن تتغير وظيفة الفنان ودوره. فالخطاط هنا يتلقى أكثر مما يبو، والفنان يبيء نفسه ليستجيب أكثر مما يستعد للتعري والاعتراف. كذلك ليست طريق الفن طريق صراع ومعاناة وبحث وتفتيش كما هي طريق استجابة والتقاط. بل هي طريق شهادة وحكمة.

من هنا كان على الفنان أن يتجلى كما تتجلى المرأة لكي تستطيع أن تنقل صورة الواقف أزاءها. والفنان العربي المسلم مرآة على قدر صفاتها يتم نقل صورة وجه العالم، أو وجه الحق.

## التوحد مع الفن

لنصغ أخيراً إلى ما يقوله ابن البواب، أحد كبار المنظرين للمخط، وأحد الخطاطين الذين أرسوا قواعد الخط العربي وجماليته. يقول: «لا خفاء لمن تعاطى هذه الصناعة (الخط) إلى فرط التوفر





■ صورة لصفحتين  
من كتاب لتعليم فن  
الخط، التقطت باذن  
خاص من مكتبة  
السلمانية / تركيا. تمثل  
انواع الخطوط المختلفة  
في كتابة البسملة.  
لخطوط مجهول. القرن  
١٨ م (فوق) ■ ولوحة  
خطية من خط ياقوت  
المستعصمي، اشتهرت  
لفرانتها في تخطيط  
البسملة. وتضم ايات  
بالخط الكوفي المربع.  
توب كابي / استانبول -  
تركيا، القرن ١٣ م (الى  
اليمن) ■



عليها، والانصراف بجملة العناية  
لها، والكلف الشديد بها، والولع  
الدائم بمزاوتها... فانها لا تسمح  
ببعضها، الا لمن اثرها بجملته،  
واقبل عليها بكليته، ووقف على  
تأليفها سائر زمنه، واعتاضها عن  
خله وسكنه، لا يؤسسه حياها،  
ولا يغمره انقيادها... حتى يبلغ  
منها الغاية القصية... وتنقاد  
الانامل لتفتيح ازهارها، وجلاء  
انوارها. فتظهر الحروف، موصولة  
ومفصولة، ومعماة ومفتحة، في  
احسن صيغها، وابهج خلقتها،  
منخرطة المحاسن في سلك نظامها،  
متساوية الاجزاء في تجاورها

والتأملها، ظاهرها وقور ساكن،  
وباطنها بهج فاتن».

أليس القصد هنا نفي ذات  
الفنان كلياً للتوحد مع الخط، أو  
للتوحد مع الفن؟ لكن كيف يمكن  
أن يتوحد الفنان مع الفن؟ فهل الفن  
امر جاهز مسبق ومستقل. هل الخط  
فن كامل قبل ولادة الفنان.

نعم يسبق الخط هنا الخطاط.  
ذلك ان الفن ليس الا صورة من  
صور تجليات الحق. فالخط او الرسم



■ بسملة متعكسة، هي جزء  
من جدارية، من جدران بيت مسجد  
«اولو جامع» في بورصة، تركيا.  
جُذِدت خطوطه في القرن ١٩ م ■

او الزخرفة، في الفهم الفلسفي  
والجمالي للفن العربي الاسلامي،  
مجموعة مبادئ وقوانين كلية وكونية.  
فالخط اصيل في الروح، والزخرفة  
هندسة رياضية عقلية، والرسم نظام  
ومحكم.

ازاء هذا الفهم لا بد من ان  
يغيب الفنان كذات مستقلة،  
ليحضر كمرآة. وعلى مقدار جلاء  
هذه المرآة تنعكس صورة الحق الخفية  
جوهر كل موجود.



الفصل السادس

الطبعة

وجاليل الخريف

الطبعة الأولى سنة ١٣٢٥ هـ  
الطبعة الثانية سنة ١٣٢٦ هـ  
الطبعة الثالثة سنة ١٣٢٧ هـ  
الطبعة الرابعة سنة ١٣٢٨ هـ  
الطبعة الخامسة سنة ١٣٢٩ هـ





من الصفات الحديثة التي اطلقها مؤرخو ونقاد الفن، على الفن الاسلامي، انه فن زخرفي. ولقد شاعت هذه الصفة بين اوساط المثقفين، حتى باتت حقيقة بديهية غير مقلقة، ولا هي موضوع شك او مناقشة.

الا ان المثير هنا، هو ما شاع ايضا حول الزخرفة كفن، فقد تحولت الزخرفة مع قيم الفن الحديث الى صفة سلبية وباتت النظرة الى الزخرفة كونها نوعا فنيا ثانويا هامشيا او واحدا من الانواع التي اطلق عليها النقاد اسم الفنون الصغرى..

لذلك وجب علينا قبل الاشارة الى الجانب الزخرفي في الفن الاسلامي، اعادة الاعتبار للفن الزخرفي والوقوف عند فلسفته وجماليته. ولما كانت الزخرفة في الفن الاسلامي تنطلق من الطبيعة، او هي اسلبة لمظاهر الطبيعة من نبات وازهار واشجار ونجوم وكواكب، كان لا بد من فهم العلاقة بين الفن الاسلامي والطبيعة. او الوقوف عند الفلسفة او الرؤيا التي فهم عبرها الانسان الطبيعة وتعامل واياها...

## الطبيعة كموضوع للفن الاسلامي

الا ان السؤال عن الطبيعة، كموضوع في الفن الاسلامي يبدو سؤالا خاطئا من جهة المبدأ. او

سؤالا غير قابل للطرح، بخاصة اذا كان هذا السؤال، هو السؤال نفسه الذي يطرح بالنسبة للفن الغربي في جانبه اليوناني القديم، او النهضوي او في جانبه الاكثر حداثة، مع ثورة الفن الحديث اوائل هذا القرن. (١)

يقع هذا الخطأ، من كون الفن الاسلامي فنا بلا موضوع، فتحن ازاءه، لا نقف امام حدث او خبر او مسألة، تكون فيها افعال الانسان، او مظاهر المكان، طرفا يشكل في النهاية موضوع العمل الفني نفسه. ذلك، اننا ومنذ البدء امام فن مستقل بذاته ويعلمه المنحدر من منطق التحريد الصارم والمبدئي.

من هنا، يصعب او يستحيل طرح السؤال عن الطبيعة كموضوع في الفن الاسلامي. فاذا كانت جمالية الفن الاسلامي، جمالية لا تصف ولا تحجر ولا تحدث ولا تتساءل، ولا تقدم انطباعا او عرضا، فانه من الصعب الرجوع الى هذا العمل واستنطاقه الخير او المشاعر او الانطباع او العلاقة، عن الشجرة والنهر والصباح والظل والغصن في زمن الربيع او في زمن الجفاف!..

هل يعني ذلك، الغاء السؤال؟ بالطبع لا. ذلك اننا في تأملنا الاعمق لاثار الفن الاسلامي، نلاحظ ان الطبيعة شجرا كانت ام ماء وطيراً وسماءً ونجوماً وجمادا، تكاد تكون العناصر التشكيلية الوحيدة، التي تشكل حروف هذا الفن. وكأن هذا الفن، هو فن الطبيعة بامتياز.

■ (الى اليمين) جامع القيروان جزء من المحراب، خزف. لاحظ الزخرفة المتنوعة، والتي تقوم جميعها على استلهام الطبيعة. وبخاصة الاوراق والزهور. وذلك باستلهام هذا الاستلهام بحيث لا يتحول الرسم الى محاكاة للطبيعة ■

### هامش رقم (١)

تبرز الطبيعة، كطرف في صراع الانسان مع الوجود، والطبيعة كموضوع للفن، كمنوان مثير في دراسات والابحاث الجديدة، الصادرة حديثا في العواصم الغربية الكبرى، والجديد في هذا الموضوع، هو الموقف النقدي. او بالاحرى ادانة القيم الغربية اللاهوتية والايديولوجية السابقة، والقيم التحديدية الجديدة، ادانة قسوة، لأنها تقف وراء تسلط الانسان الغربي، على الطبيعة، وسعيه الدائم الى الغلبة عليها وتطويعها لثبوت من الاستفادة منها: وبالتالي، ادانة قلق علاقة الانسان الأوروبي المعاصر مع الطبيعة.

■ (الى اليسار) بيت الحريم في قصور توب كاي / استانبول يجمع هذا الجدار، الاسلوب التقليدي في استلهام الطبيعة (الاطر)، والاسلوب المنتشر بالاساليب الاوروبية (المزهريات وسلاسل الفاكهة). ويستطيع المرء بكل سهولة، التمييز بين الاسلوبين من جهة تماسك الاسلوب الاول واتسجام الزخرفة فيه، وقلق الاسلوب الثاني في الوقت الذي يستطيع فيه ملاحظة اهمية الطبيعة كموضوع استلهام في الفن الاسلامي! ■

فليس ثمة نوع من انواع النبات او الازهار او الاشجار او الحيوان، الا وهو مرسوم في منمنمة، او يشكل اطاراً لزخرفة خط، او هو منقوش في عمارة.. او منسوج في سجادة.. او محفور على معدن.. او موشوم على صحن...

هذا الالتباس بين الغاء الطبيعة كموضوع، وتثبيتها كعناصر تشكيلية بالنسبة للفن الاسلامي، هو العتبة التي يمكن عبرها قراءة العلاقة مع الطبيعة، او العتبة، التي في الوقوف فيها، تصح اقامة المقارنة بين الموقف الفني الغربي، والموقف الفني الشرقي من الطبيعة، ليس كموضوع فني فحسب، بل كطرف او كجزء من الوجود، او بالاحرى كفلسفة وكفهم وجودي شامل ومبدئي.

ربما كان علينا قبل الوقوف امام الفن الاسلامي، وفلسفة جماليته في فهم الطبيعة، من ان نتجاوز بعض العناوين الكبيرة كعنوان الصحراء، والمناخ الصحراوي، الذي يشكل جغرافيا المدى الاوسع في الارض نفسها، التي شهدت ظهور الاسلام، وانتشاره من جهة، والتي ضمت فوقها الاثار الوافرة للفن الاسلامي طوال مئات السنين من جهة ثانية.. ذلك، حتى لا ننطلق في قراءتنا للفن الاسلامي، من منطلقات نفسية او بيئية، او ما درجت عليه التفاسير النقدية الغربية، بحيث يجيء الاهتمام بالطبيعة

كتعويض لغيابها، او لاقامة التوازن. فالقصد هنا، ليس تحليل الظواهر، او الدوافع، بل القصد قراءة المواقف والاساليب الفنية، وبالتالي الوقوف امام المفاهيم الجمالية الابداعية، والانطلاق منها لفهم المظاهر والظواهر الاخرى، اجتماعية او بيئية. اذا كان ذلك ممكناً وصحيحاً!..

ان ما يشجعنا الى المضي في هذا المنطلق، كون صورة الطبيعة في الفن الاسلامي، ليست صورة واقعية، او هي محاولة لمحاكاة الواقع الطبيعي. صحيح ان الاشجار الكثيرة، التي تملأ معظم مساحات المنمنمات، هي اشجار نستطيع ان نسميها: السرو والخور والجوز واللوز والتين، وما الى ذلك، والزهور التي تملأ مساحات السجاد، او المنقوشة على المعادن، او المرسومة على الخزف، او المطرزة على الثياب، او المحفورة على ابواب وجدان المساجد وليوت، هي ازهار ذات اسماء: الورد، والزنبق، والقرنفل، والياسمين، وما الى ذلك. حتى اننا نستطيع، ان نجمع كل مرة ومن أي اثر فني اسلامي، سجادة، او صحن خزف، او منمنمة، او صفحة غرة، باقة قد تضم جميع انواع الزهور.. وقد نفاجاً في كل مرة نقف لنحصى او لتتابع هذا التنوع، وهذا الغنى، في عناصر الطبيعة من نبات، وحيوان، وجماد، اننا نقف امام غابات او امام جنائن...

مع ذلك، فلسنا ازاء كل هذا، امام الطبيعة، او امام الواقع. بل نحن





■ جزء من جدار، خزف. لاحظ رسم الشجرتين القائم على التماثل، كذلك الزهور وأوراقها فيما تشكل الأزهار والأوراق في الإطار. وحدات الزخرفة. ومن السهل أيضاً التعرف إلى مصادرها في الطبيعة: كزهرة الزنبق، الورد، والافحوان ■

امام مسألة ثانية مختلفة كل الاختلاف، وبعبدة كل البعد.

## الطبيعة كلغة

من المبادئ الأولى، في جمالية الفن الاسلامي، هي انه فن لا يقف امام الطبيعة، في غاية نقلها الى العمل الفني كونها جمالا فحسب، وبالفاء او تجاوز الفن الاسلامي لاسلوب المحاكاة، وبالتالي الغاء لنظرية التماثل والتشابه مع الواقع. تسقط الطبيعة كموضوع. وتسقط معها المشاعر او العلاقة الشعورية، وبالتالي، لا تعود طرفا من الاطراف المستقلة، التي يتكون منها العمل الفني، اذا كان الفنان طرفا والعمل الفني طرفا اخر والموضوع طرفا ثالثا، هكذا لا نعرف ونحن تأمل منمنمة، اذا كان الوقت صباحا او هو عند المساء.. ولا نعرف، اذا كنا في فصل الصيف او في فصل الشتاء، او نحن في واد يليه جبل، او امام سهل تليه صحراء. هذا الالتباس، في الزمان والمكان، يلغى بدوره منطق التشابه والتماثل، فلا تعود الشجرة التي تتأمنها شجرة حور، او سديان، او الزهرة هي من نوع الزنبق او من زهر الرمان، فليس ثمة ظل، ولا مجرى ماء ولا مسافة فراغ، ولا صخرة هنا وتراب هناك، ولا أفق يحدد البعد والقرب، ولا سماء تحدد الطول والقصر...  
اننا اذن، امام صفحة للقراءة، لا







■ جزء من سلف، خشب، لاحظ  
الزخرفة القائمة على الأسلوب  
الهنسي، والمملوء بزخرفة تستلهم  
الزهور، كالورد بشتى أنواعه والتي  
تلتزم بمنطق التماثل أيضا وايضا ■

ان الشكل يوحي ان ثمة رهرة شبيهة  
بزهرة الزنبق، في الحقل او في الجنينة،  
لكننا اذا تأملنا هذه الزهرة، وهي  
مرسومة على صحن من الخزف، او  
في سجادة، نجد انها مجموعة من  
العلاقات الهندسية الصارمة  
والمغلقة... كذلك، شجرة السرو او  
شجرة اللوز. فنحن لسنا امام  
شجرة، بل امام رسم لشكل شجرة  
تكونه عناصر شكلية هندسية من  
حيث بينها... قائمة على خطوط  
من منحنيات ومستقيمات تشكل  
في النهاية وحدة هندسية قابلة  
للتكرار والتوالد ضمن مساحات  
هندسية ايضا.. فنحن امام دوائر

امام صفحة لتأمل، فالذي  
نشاهده، رموز واصطلاحات، اكثر  
مما هو واقع واحداث...

مزيذا من التأمل، يكشف لنا  
ان الطبيعة في اثار هذا الفن، انما  
هي نظام في العلاقات. هندسة  
علاقات بين الخطوط  
والمساحات، وتوازن بين الالوان  
والفراغات، ومزيذا من التأمل،  
نجد ان هذه الطبيعة فلسفة في  
التجريد والمنطق الرياضي، وتقنية  
في الرسم والتلوين والتنظيم  
والحساب.

لنعد مرة جديدة الى انواع هذه  
الزهور، او هذه الاشجار.. صحيح

## المقدس في الفن

الجميع، جميع الفنانين في الغرب والشرق، في القديم والحديث، يردد ان الطبيعة هي المعجم الاول، هو قول، لا يزال يتردد منذ اليونان القديمة ايضا!.. واذا كان اطلاق صفة المعلم على الطبيعة، لم يختلف في شأنه الفنانون، حتى اولئك الذين لم يرمعوا الطبيعة، الا ان كيفية النظر الى الطبيعة، او كيفية الاصغاء للمعلم، من الامور الجوهرية، التي قام عليها الخلاف الفتي، او لنقل الخلاف الجمالي بين فن الشرق وفن الغرب، وبين الفن الحديث، وفن النهضة.

الخلاف او التمايز هو حول: «كيف ترى» لا عن «ماذا ترى»؟ واذا وقفنا بانتباه امام الاسلوب الفني، او امام الصيغ الفنية، التي تم عبرها نقل الطبيعة الى العمل الفني، في كل من فن الشرق الاقصى، والفن الاسلامي، والفن الاوروبي — اليوناني، ينكشف لنا



■ جزء من جدار، خزف (قوي)،  
أزنيك / تركيا، النصف الثاني من  
القرن ١١ وتفاصيل في إطار  
الجدار، خزف (تحت) مأخوذة من  
المكان نفسه، وفي الفترة الزمنية  
نفسها.  
لاحظ كيفية اسلبة الاوراق  
المستنة والاعصان المزهرة،  
وكيفية جمعها في نظامية هندسية  
دائرية متداخلة (قوي)، وتشكيلها  
لوحدة زخرفية هندسية متماثلة  
ومتكررة (تحت)

ومثلثات ومربعات ومستطيلات، ثم نحن امام علاقات معقدة تتداخل فيها الدوائر مع المربعات، فاذا نحن امام مخمسات ومثمنات، ثم يكشف لنا التأمل انذاك امام صفحات، تضم نظاما رياضية معقدة. فالمساحات، سرعان ما تنقسم الى قسمين هما البين والشمال، والفوق والتحت.. نقطة وسط، واطراف تتماثل فيما بينها مرة، ثم تتقاطع او تتجاور او تتلاقى.. ثم ينكشف امامنا نظام اخر، فاذا الانفراج والانغلاق يتجان بحسبان، واذا القبض والبسط، واذا الفراغ والامتلاء، واذا البياض والسواد تتم ايضا بحسبان... فالكل يمضي بنظام ومنطق هذا النظام، الى كماله او قدره... فآين اصبحت الطبيعة وكيف يمكن فهم العلاقة معها؟؟





هذا الخلاف الجمالي، وبالتالي، الموقف الانساني من الطبيعة كروية او كرويا.

في لغة النقد الفني، المشكلة تعرف تحت عنوان «نظرية المنظور»، اي كيفية نقل الواقع الطبيعي الى العمل الفني، فاذا قام الفن اليوناني، وفن عصر النهضة الاوربي، على نقل الواقع الطبيعي بكل ابعاده وظلاله، بحيث يتطابق المرسوم مع الواقع تطابقا كاملا، فان فنون الصين القديمة، قامت على اعادة تنظيم هذا الواقع وترتيبه من جديد، ليلبس ثوبا اخر، يتمايز فيه عن ثوبه الاول. الا اننا امام الاساليب والصيغ الفنية الاسلامية، نرى ثمة الغاء كاملا لفكرة المحاكاة او الابهام، حيث تتحول الطبيعة او الواقع الطبيعي، الى مجموعة من النظم الرياضية والهندسية، اي اننا نبقي امام الطبيعة في اللوحة الغربية، او في اللوحة الصينية، امام الواقع سواء اكان هذا الواقع المرسوم يقوم على خداع العين



■ جزء من جدار، خزف ازنيك /  
تركيا، النصف الثاني من القرن  
١٦م، لاحظ كيفية اسلبة الزهار  
الزنبيل، القرنفل، والخشخاش  
القائمة على النظامية الهندسية  
الدقيقة في تماثلها، توازنها،  
وتقابلها ■

وايهامها بان ما تراه هو الواقع ام اقتاعها بان ما تراه هو البديل الاجمل والاصدق؟ في حين يختلف الموضوع كليا امام الطبيعة في الفن الاسلامي. فنحن ازاء العمل الفني، لا نقف، لا امام واقع مرسوم، ولا امام واقع متخيل، بل فليس ثمة واقع هنا، بل نحن امام تجريد!..

## المقدس في الطبيعة وفي الانسان

لقد خرج النقاد، من اختلاف «المنظور» بين اللوحة الصينية والاسلامية والغربية القديمة والحديثة، بان سبب الاختلاف فلسفي، ينحدر من الموقف الحضاري من الطبيعة اساسا. فانساع المنظر



الطبيعي، ليملاً فضاء اللوحة الصينية، فيكون في الوقت نفسه الافق والسماء والارض، ما هو الا الاشارة الى تقديس الصيني للطبيعة اصلاً. فقدسية الطبيعة في الفكر الصيني الديني القديم، جعلت عين الفنان ترى الطبيعة هي الحالة التي تحيط بالكون بأسره، فهو، عندما ينظر

الى الشجرة، او الى الغابة، او الى الطير، لا يرى الصورة الظاهرة فحسب، بل يرى الصورة الباطنة وبالتالي، فانه عندما يرسمها، انما يرسم المعنى والصورة معا. فالطبيعة في العمل الفني رمز للمقدس.

لم تحمل الطبيعة صفة المقدس، ولم تشر اللوحات الغربية الى مثل هذه الصفات بالنسبة الى الطبيعة. لقد حمل الانسان مثل هذه الصفة. او بالاحرى، لقد قيل واشير مرارا في الفكر الغربي الفلسفي والفني الى ان الفنان هو القادر، او هو المهيأ ليحمل الصفات القدسية. ذلك ان الابداع، بشكل عام هو من الصفات الالهية.

من هنا، فان الطبيعة في فن الغرب، هي الانسان، وهي بالتحديد الانسان الفنان. هكذا فان الطبيعة سواء أكانت مرسومة كما هي في الواقع، أم انها كانت توحى، او تختلف عن الواقع، انما هي لتشهد للانسان وللانسان الفنان الذي رسمها، انها تحكي في دقتها او في تعبيريتها، في مباشرتها او في ايهامها، عن مقدرة الفنان وعن ذوقه، وعن مشاعره، وعن افكاره، وعن مزاجه، انها بالتالي، الطرف او الآخر المختلف، يقف الانسان امامها لتظهر الفروق والاختلافات، او لتتضح الصفات المفارقة. وبالتالي، لكي يبرز انتصار الانسان، او قدسيته. (٢)

■ صحن خزف، الزنك / تركيا، القرن ١٧ م. لاحظ كيف شكلت دائرة الصحن الداخلية وحدة زخرفية قابلة للتكرار، فيما تألف إطار الصحن الدائري من تكرار وحدتين زخرفيتين.. والدائرتان تمثلان عالماً للزهور (فوق)، بينما تمت لسلية طائر الطاووس (تحت)، وكلتاه جزء لا يتجزأ من عالم النبات، او اوداق الارهار. في الوقت الذي يمكن فيه قراءة إطار الصحن، كأسلية للفيوم، وبالتالي يتحول الصحن بكامله الى ارض مزهرة، وسماء غائمة ■





يشير المؤرخ والفيلسوف المعاصر «كافين رايلي» في كتابه المثير، «الغرب والعالم»: «إن مشكلاتنا البيئية بعيدة الغور. وإذا كان جيلنا قد اكتشف أزمة البيئة عام ١٩٧٠، عاد أساليبنا ترجع إلى الثورة الصناعية الغربية في القرون القليلة الماضية على الأقل. وبسبب الفصحى هذا، هو أن الثورة الصناعية نفسها. وبسبب علاقة الأسماك مع الصناعة، سي تسيب طيعة ذات جذور سابقة في الفكر والممارسة في الغرب». ويتوقف «كافين رايلي» أما موروثين غربيين، على علاقة بمشكلات البيئة، هما الموروث الديني الغربي، أو اليهودي-المسيحي، وتطور العلم. «فالمسيحية والعلوم الحديث هما العلمان الكبيران في الثقافة الغربية». ويعود «كافين رايلي» إلى ما طرحه المؤرخ المشهور «أرنولد توينبي» إلى أن «بعض أمراض عالم اليوم الكبرى، مثل السفه في استهلاك كور الصنعة التي لا تعوض، وتدهور ما م يندد بها، كما يرجع في حاشية المصاف إلى سبب ديني» ذلك أن توحيد التوراة العبرانية، كان يربط عن الأشكال القديمة لعبادة الطبيعة. وأن التسليم بالتوحيد في الثقافة اليهودية المسيحية، كان بمثابة تحول عن عبادة الإنسان للطبيعة، إلى تسخير واستغلالها. ويتوقف «كافين» كما توقف «توينبي» أمام إلهام سفر التكوين كدليل ساطع على الموقف المسلط على الطبيعة: «وباركهم الله وقال لهم: انموا واكثروا واملأوا الأرض واخضعوها، وتسلطوا على سمك البحر وعلى طير السماء وعلى كل حيوان يديه على الأرض».

يبدو موقف المساواة مع الطبيعة موقفا غريبا في الفهم الغربي بل متناقضا في كليته. يشير إلى ذلك الفيلسوف المعاصر «كافين رايلي» في كتابه «الغرب والعالم» فيقول: «نحن مقتنعون تماما بأن العشب أو القمر أو المتضد الحشوية، مختلفة

الفن الاسلامي، وقوفا امام الشهادة. او الوقوف امام المرأة، التي تعكس صور الحق. فهي وقفة توحيدية، تعود لتقرأ صورة الغيب، انطلاقا من صور الوجود.. فليس العلم قضاء ووجودا وطبيعة، الا الشهادة الكبرى للغيب الازلي الابدی، فالوجود كما يشير القرآن الكريم، ما هو الا ساحدا يستبح..

يس الفنان في الفن الاسلامي، ليعبر، بل ليشهد كذلك. هكذا لا تعود الشجرة، لا رمزا ولا واقعا بل مبدأ.. هي يحلى، وهي هنا تتساوى مع الفنان الواقف ازاها ايضا، فهو كمثل الشجرة، وكمثل الطير وكمثل الكواكب، صفحة من صفحات هذه المرأة الكبرى التي تعكس وجه الحق. فليس في الوجود الا هو... (٣)

هكذا، كان الغزالي يحذر من الوقوف طويلا امام الصورة الظاهرة. فهي على حد تعبيره، تستوقف الصناعات والبهائم، فالمقصود هو الصورة الباطنة، التي لا يد من ان تقود المتأمل إلى القدرة الخفية، والتي هي نظر الغزالي كامنة في الجميل الذي هو الله وحده.

وهذا ايضا ما يشير اليه النابلسي الصوفي عندما يقول: «إن المرید الصادق، كلما سمع صوتا من اصوات الطيور او الرعود او غيرها، او شم رائحة عطرة، او اي ضياء برق او غيره، ويحضر عند ادراك ذلك فلا يغفل عنه،

لم يبلغ الفن الحديث الطبيعة كموضوع للوحة، هو الغنى محاكاتها، وبالتالي، الغنى خصوصيتها. المهم وحده في الفن الحديث هو الفنان، وبكلام اعمق، هو الانسان في المطلق، القابع في ذات الفنان، فشجرة اشجار فان غوغ او شهرة ازهار سيزان، تعود الى عصبية ومزاجية فان غوغ امجنونة، واحادة في صفاتها او نفاذها، وإلى شفافية وذوق سيزان المتألق. ليست الطبيعة هنا موضوعا، بل هي قناع او وسيلة او حجة او لغة تحمل معاني وافكار ومشاعر الفنان الانسان!.. لذلك هي تتغير وتبدل من لوحة الى لوحة، ومن رسم الى رسم، لانها خاضعة باستمرار لليد التي ترسمها، تلك اليد، التي تخضع بدورها لخفقات قلب متقلب ومتسائل وقلق.

## المقدس في الفن الاسلامي

المقدس في الفن الاسلامي، ليس الطبيعة بمناظرها، وليس الانسان الفنان بقدراته، بل المقدس هو المبدأ، المقدس هو السنن والقوانين والنظم، التي تحكم الكون وما وراء الكون.. وبالتالي، فإن المقدس هو وحده الحق المبدع الوحيد المصور الوحيد.

لقد كان الوقوف امام الطبيعة في





بحيث ينكشف ذلك الشيء على ما هو عليه، فيرى ان ذلك، تجل من تجليات الحق تعالى عليه، ثم يرى، ان ذلك الانكشاف تجل ايضا من تجليات الحق».

## الطبيعة والعمارة الإسلامية

وقفت الطبيعة في العمارة الإسلامية، وقفة المحاور والملمح في ان معاً. فمنذ نشوء هذه العمارة، ومع ازدهارها وانتشارها وتألفها، لم تصارع او تتحدى، او تتناقض مع الطبيعة، بل هي على عكس ذلك تماماً، نراها تحسب اول ما تحسب حضور الشمس نورها وحرها، وحضور الرياح، تقلبها جفافها ورطوبتها، وحضور الصحراء، امتدادها وسرابها، وحضور الماء والشجر والطيور، وحضور الفضاء بجما وقمرها، وحضور الجهات اتجاه الشروق واتجاه الغروب، واتجاه القبلة واتجاه الشمال.

وفي استلهاها للعمارة السابقة لها، اخذت العمارة الإسلامية ما كانت نتيجة العلاقة الحميمة والمسالمة مع الطبيعة، فاعمضت العين عن كل شاهد قوة، او شاهد انتصار او شاهد تحد، سواء أكان ذلك يبرز في ام رومانيا هيلينيا، ام اشوريا بابلياً، او مصر يا فرعونياً.

لم يكن القصد اعلان انتصار الانسان، بل اعلان انتصار الكلمة.. والكلمة النازلة من

السماء، الشاهدة لانتصار الكل في الواحد. انتصار التوحيد..

ان قراءة فلسفية جمالية لهندسة قبة الصخرة، او للجامع الأموي، اولى اثار العمارة الإسلامية توحى، بان الهاجس المعماري والهاجس الفني، كان معقوداً حول علاقة الاطراف بالمركز، او علاقة المحيط بنقطة الوسط، كيف يدور الجميع حول النقطة الواحدة، وكيف يشع الواحد ويتجل في الكل؟؟ كما هي الحال في قبة الصخرة، وكيف جاء الاعلان عن الانتصار في الجامع الأموي بالبهجة التي تنقلها العين الى القلب!.. وليس بالرهبة التي سعى اليها معبد جوتير، الذي سبق ان انتصب على مساحة الأرض نفسها، التي يقوم عليها الان الجامع الكبير...

كذلك، لم يتعد جامع ابن طولون كثيراً عن اهرامات مصر الفرعونية، هو على مسافة قرب، لكنه بتعد كثيراً عندما راح يسعى من خلال نظامية هندسته، الى استنطاق هذا النظام الهندسي الخفي، واحة وسلاماً وطمأنينة، تنسل من تلاقى وتماثل اعمدته المتوازية والمتناظرة، الى الروح.. ثم يكن القصد، امر الانسان وادهاشه، ليعلن اعترافه، بل كان القصد تحريره وابهاجه فيقوم القلب بالشهادة.

هكذا، تردد عتبات جامع قرطبة وقصر الحمراء في الاندلس، ان لا

عنا الى درجة يصعب معها ان نتخيل، كيف يمكن للناس ان يفكروا على نحو اخر ومع هذا، تبقى حقيقة، في العالم الغربي، بفرق بين الناس والأشياء وبين الانسان والطبيعة، وبين انفسا والأشياء المحيطة بنا، يشكل يعوق في حدته التفرة التي قام بها اي امرىء من قبل.

ويبدو كأن جلودنا قد ازدادت صلابة في مائتي السنة الأخيرة، وهذا لم يحدث لجلودنا بطبيعة الحال، لكننا طورنا وعياً بانفسنا، بوصفنا افراداً منفصلين، نعمل على عالم ملوّه بالأشياء، وهو وعي لم يظهر الا مؤخراً للغاية. يضيف «كافيس»: «ولعل العلم الحديث، أكثر من اي شيء اخر، هو الذي عمل على فصل اجسادنا عن الطبيعة».

■ (الى اليمين) مشكاة، زجاج ملون ومخطط، مصر، النصف الاول من القرن ١٤ م - متحف بوسطن / الولايات المتحدة الاميركية؛ لاحظ الاسلوب الذي توزعت فيه زخارف وخطوط المصباح. ففي حين احتلت خطوط آية التور، وتوقيع صاحب المصباح - وصانعه القسم الاعلى من المشكاة (الحق)، رسمت المزهرية، وتتألف مع بطن في الاسلوب نفسه. حلها؛ وهكذا يتبين لنا كيف تحولت الطبيعة نفسها الى نظم واساليب هندسية تتوافق والمنطق الهندسي الذي تقوم عليه الزخرفة في الفن الإسلامي - ارتفاع المشكاة ٢٧.٥ سم، واتساع قطرها ١٨ سم ■



والخزف الموري والتركي.  
مما يؤكد وحدة الاسلوب  
والمنهج المتجلي في النتاج  
الفن الاسلامي، بمدا  
الجغرافي الواسع ■

زهرة الزنبق، والتي تحولت  
الى وحدة زخرفية في نظام  
فني. واما النواير  
الثلاثية المتقابلة  
والمتداخلة، فتكاد مرت معنا  
في نماذج من القماش

نسيج من  
الصوف، تركيا او مصر،  
القرن ١٦ م - متحف الفن  
الاسلامي / القاهرة. لاحظ  
الاسلوب الذي رسمت به

## الطبيعة والعمارة الغربية

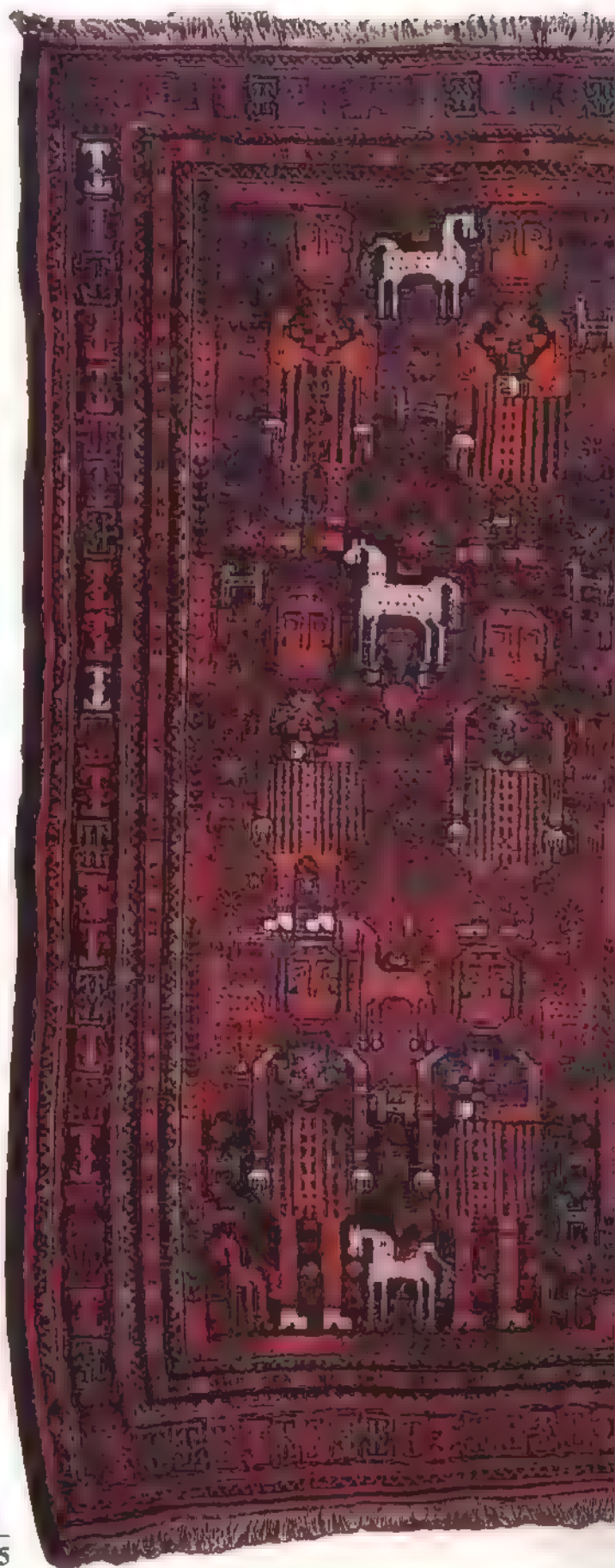
ان الشهادة التي تدلي بها العمارة  
الغربية، في عصر هضتها، او في  
عصرها احديث، وعصر ثورتها

غالب الا الله فيما راحت تلك  
التخطيطات والنقوش تنقل ما سبق  
وان حدث خفية في عروق ومسام  
الازهار والاعصان، من تلاق وافتراق،  
وكأن النسخ المحيي في الجذور، انتقل  
الى مسام الاحجار، فازهر وبرعم  
واورق وثمر...

■ في الاصطلاح الشعبي،  
او السائد، يسمى وسط  
السجادة بالبحرة، او  
الجنينة. وإذا تأملنا هذا  
الاصطلاح، يتبين لنا كم هي  
العلاقة عميقة بين فن  
المجاد والطبيعة، وإذا  
اعتدنا ان الجنينة هي  
تصغير لقوي للجنة، فإن  
الوصف القرآني للجنة  
يعيننا بقوة هو الآخر، الى  
التوقف مرة جديدة امام  
الطبيعة بكليتها، من طير  
وحوان ونبات واشجار.  
وفي الاصطلاح ايضا،  
ان ثمة سجادا يسمى شجرة  
الجنة. وهي السجادة التي  
يضم وسطها رسما لشجرة  
مملوءة بالازهار والطيور  
على انواعها، وكثيرا ما  
تولفت القراء الرمزية  
للسجادة، عند الجمع بين  
الطبيعة والجنة. فأطر  
السجادة كثيرا ما قرئت  
كمجموعة من الوبيان  
(بالمعنى الصوفي)، لا بد  
للسالك ان يقطعها للوصول  
الى الداخل... او الجنة!

(في الوسط) سجادة  
«بلوش» / أفغانستان،  
القرن ١٩ م. لاحظ اسلية  
الحيوانات الليفية على  
توابعها، وكذلك الاسلوب  
المميز في رسم الشكل  
الانساني ■ (فوق) سجادة  
صلاة «كورونوس» /  
تركيا، للقرن ١٨ م. لاحظ  
اسلية الازهار في الاطار  
العريض، كما في جانبي  
رأس المحراب ■ (تحت)  
جزء من سجادة «تيريز» /  
ايران، القرن ١٧ م. لاحظ  
التنوع في استلهاام اشكال  
وانواع الزهور والاوراق  
سواء في الوسط، او في  
الاطر ■





190  
195



■ **نسيج قفطان (فوق)**، تركيا، القرن ١٥ أو ١٦ م. لاحظ اسلية الاوراق والازهار، والتي تشبه تماما الاسلوب نفسه الذي تحقق في الخزف (راجع النماذج الخزفية من ١٨٨٨/١٨٩١) ■  
 ونسيج لثوب صبي (تحت). تركيا، القرن ١٦. ولاحظ ان الاسلوب الذي اتبع في زخرفته، هو نفسه الذي اتبع في السجاد والخزف ■ (الى اليسار) جزء من بساط، معقود في شمال غرب ايران، اواخر القرن ١٨ م. يبلغ طوله كاملا ٨.٨٠ م وعرضه ٢.٨٩ م؛ يمس هذا البساط «بساط حنيقة». وهو يبرز بدقة براعة الاسلوب المميز في استلهام الطبيعة، وبخاصة انواع الزهور والنباتات والاوراق. وتوظيفها ضمن النظم والقوانين الهندسية المطلقة. المتحف الاسلامي في برلين - المانيا الغربية ■





الصناعية الكبرى، شهادة مناقضة،  
فالسعي الى الغلبة على الطبيعة،  
والسيطرة عليها وتطويرها وتغييرها  
وتفكيكها واعادة ترتيبها، سعي واضح  
منذ البداية وسعي مشكور، فليست  
الابرار والقلاع وناطحات السحاب،  
على الرغم من اختلاف مضامينها من  
عصر الى عصر، ومن فلسفة جمالية  
الى فلسفة اخرى، الا عناوين تكرر  
بشكل او باخر، اعلان انتصار  
الانسان على الطبيعة، وشرعية هذا  
الانتصار، او شرعية هذا الصراع او  
هذه الحرب. (٤).

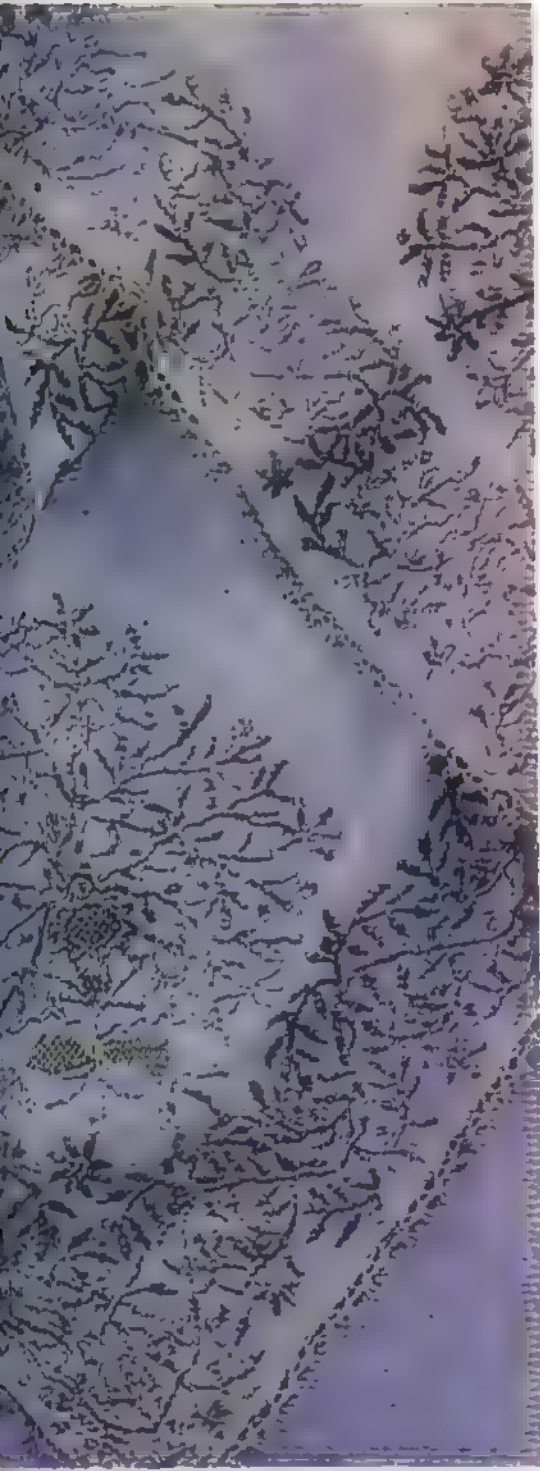
هكذا يمكننا الانطلاق من هذا  
الخلاف في الموقف من الطبيعة لقراءة  
الخلاف اجمالي والابداعي في الفن  
نفسه. الطبيعة ازاء الانسان،  
والطبيعة مع الانسان، الطبيعة  
كضد، كمختلف، كطرف،  
والطبيعة كصديق، كملهم، كجزء.  
الطبيعة كموضوع صراع، والطبيعة  
كموضوع حوار. الطبيعة ككثرة  
ثروة وقوة، والطبيعة ككتاب حكمة.  
لقد انعكس هذا الخلاف في  
الموقف من الطبيعة، في الخلاف  
القائم في هدفية الفن وفي معناه.  
فالصراع مع الطبيعة، والسعي الدائم  
الى الغلبة، والسيطرة عليها، تجلت في  
استقلالية الفن وانفصاله عن الطبيعة  
ومنازعه وفرادته.. فما هو الا الشهادة  
على قدرة الانسان وانتصاره، او فرادته  
ككائن مستقل ومتميز في الكون.  
هكذا، ومنذ البداية، سعي العمل  
الفني الى الاستقلال، والى التمايز

هامش رقم (٤)

يرى الباحث الاثالي المعاصر  
«اردمونه هيلر» ان موت الطبيعة انما  
جاء كضحية الثورة الصناعية،  
وكضحية العلم والتقنية الحديثين،  
وكضحية الصراع على السلطة،  
وكضحية القيم الغريبة في التقدم  
والتقدم الحضاري.

يشير في هذا الصدد: «ذهبت  
غابات أوروبا، ضحية صراع الأساطيل  
الحربية والتجارية الانكليزية والاسبانية  
والهولندية، على السيادة في البحار  
والمستعمرات، ففي عام ١٧٧٣، نقلت  
السفن الانكليزية ما يزيد على نصف  
مليون قدم مكعب من خشب  
«الموتجة» من جامايكا وحدها الى  
انكلترا.. وتكفي الإشارة، الى ان القوة  
الحربية لأساطيل ثلاث وعشرين دولة  
أوروبية (حوالي عام ١٨٠٠) تنال ما  
مجموعه ٢٤١٤ سفينة، وبهذا، تطلب  
بناء الأسطول البحري الأوروبي على  
مدى قرن واحد، اقتطاع كمية من  
الأشجار المتتعة من غابات هذا الجزء  
من العالم، تعادل ما يزيد على ستة  
ملايين طن من خشب العمارة  
والبناء».

يضيف «هيلر» كاستنتاج اخير:  
«لقد اوهم امعاصرون، وادعى لهم، بان  
موت الغابة، ليس بالامر الجيوي الذي  
يهدد المعيشة، وانما هو عطل في  
محسب، ينبغي اصلاحه، هذا الحضا  
وحده هو جزء حساس من الكارثة  
عيب، لانه اعصر اعينا عن الواقع.  
واعمى قلوبنا، وما عمى القلوب الا  
نوع من عمى البصيرة.. اننا جميعا،  
وقد بهرنا بريق التقدم خلال الجيدين او  
الاجيال الثلاثة الاخيرة، حتى اصبحنا  
عاجزين عن استيعاب الواقع المباشر  
المحسوس استيعابا كاملا، والاعتبار  
به».



■ تبين لنا هذه الرسوم، لزخرفة  
المنسجة تعود إلى القرن ١٧ م (إلى  
اليوم)، والقرن ١٤ م (إلى اليسار).  
والتي حققها المستشرق بريس دافين  
في القرن ١٩ م. الأساليب الدقيقة  
في رسم العناصر الطبيعية،  
وتحويلها إلى عناصر مجردة  
وهنسية وزخرفية. تبقى محافظة  
على النظم الهندسية التي تتضمنها  
الطبيعة نفسها ■

والتفرد بدوره..

ولا يزال حتى في منعطفه الحديث،  
يسعى إلى مثل هذا الاستقلال.  
فثمة مسافة تفصل بين الإنسان  
والعمل الفني، مسافة تحول دون  
اندراج هذا العمل أو انضمامه، أو  
انصهاره مع العالم المحيط بالإنسان،  
بل هو لا يزال مصرا على استقلال  
كلمته وحضوره وادعائه بقيامه  
بذاته.

يتضح هذا الاستقلال، أو  
تتضح مسافة البعد هذه، حين نقيم





المقارنة بين هدفية العمل الفني  
الغربي، وهدفية العمل الفني  
الاسلامي. فالموقف المسالم، والمتصالح  
مع الطبيعة واعتبارها المحاور والملمهم  
وشهادة حكمة.. تجلّ في العمل  
الفني وظيفة تحقق للانسان مشاركة  
اكبر والفة اعمق مع الطبيعة نفسها.  
فلا تنفصل السجادة عن الانسان،  
لتتحول الى مجرد صورة على جدار،  
او في قاعة، بل سريعا ما تمتد لتشير  
دفا وتكون بساطا وحجابا، الى  
كونها رسالة وتذكيرا بحقائق كلية!..

■ خمار مطرز (في الوسط)، توب  
كابي / استانبول، تركيا. القرن ١٩  
م. لاحظ كيف اتبع اسلوب التطييز،  
الاساليب لنفسها التي اتبعت في فن  
المسجد والخزف. اي حصر الاشكال  
في نظام هندسي متتابع او متكرر ■



وسريعا ما يصير الأبريق أو  
الصحن أو الطاولة المكفت  
والمقوش والمحفور والمزخرف،  
وعاء لماء أو لطعام، أو لمائدة  
لتسد جوعا وتروي عطشا، في  
الوقت الذي تحمل فيه البهجة  
للعين، والفلسفة للعقل، والسلام  
للروح.

ان استقلالية العمل الفني  
الغربي، تعكس بجلاء سعي الفلسفة  
الغربية الدائم الى تحقيق استقلال  
الانسان، استقلاله عن الطبيعة، وعن  
الانسان البعيد عنه، وعن الانسان  
القريب منه. وبالتالي، سيادته على  
العالم المحيط به. وهكذا، فلا بد لنا  
لتذوق العمل الفني الغربي انطلاقا  
من هذه المفاهيم، من ملاحظة هذا  
الاستقلال والمضي معه في منطقه  
ونظام هذا المنطق. فكلما حقق هذا  
العمل عالما خاصا به، ونغة خاصة  
به، وعلاقات خاصة، وكلما كان  
هذا العالم وهذه اللغة وهذه العلاقات  
متوازنة ومتألقة، كان العمل الفني  
ناجحا او محققا للفنية والابداعية.

## الوحدة مع الطبيعة

في حين نقف ازاء العمل الفني  
الشرقي والاسلامي بالتحديد، عكس  
هذا الموقف. ذلك ان هذا العمل في  
الوقت الذي يحقق فيه استقلاله  
الفني، تتحقق وظيفته التي تصل  
الانسان بالانسان، والانسان

■ (أعلى/ الى اليمين) جزء من  
سقف القاعة الشامية / متحف  
دمشق، سوريا. خشب ملون، لاحظ  
كيف اجتمعت الزخرفة الهندسية  
المحضة، مع الزخرفة القائمة على  
استلهاط الطبيعة، من زهور وأوراق.  
دون ان يحصل اختلاف او تناقض  
او تناقض ■ حفر على الحجر، جزء  
من جدار (الى اليسار). متحف  
دمشق / سوريا، القرن ٨ م. يؤكد  
هذا الحفر على الاستلهاط المبكر  
للنمط الاسلامي، للطبيعة واسنبة هذا  
الاستلهاط في رؤية هندسية نظامية  
محكمة ■

■ (تحت/ الى اليمين) صندوق  
خشب مطعم بالعاج الابيض  
والملون. شمال الهند، النصف الاول  
من القرن ١٧ م. ارتفاع ١٧,٣ سم.  
متحف الفن الاسلامي / الكويت،  
لاحظ تشابه الاسلوب في رسم  
الزهور والحيوانات مع الاسلوب  
المتبع في فن السجاد، والخزف ■  
(الى اليسار) جزء من حاجز خشبي  
محفور، يبلغ عرضه (اي الجزء) ٥٢  
سم. مصر، القرن ١٣ م. لاحظ  
الاسلوب التجريدي في استلهاط  
اشكال الطبيعة وهندستها - متحف  
الفن الاسلامي / الكويت ■







■ قدر نحاس مكنت بالفضة والذهب. مصر، النصف الأول من القرن ١٤ م. ارتفاع ٢٢.٧ سم، قطر ٥٤ سم. المتحف البريطاني/لندن؛ كما في فن المساجد، الخزف، والنسيج. يتبين لنا ان استلهام الطبيعة في الفن الاسلامي استلهام موحد من حيث المنهج النظري والتطبيقي. فالزهور واوراقها تتحول هنا الى وحدات هندسية او منتظمة، تشكل في تكرارها الزخرفة الشاملة. كما لا بد من الاشارة، الى وحدة المنهج والاسلوب في تزيين الزخرفة وتقسيماتها بين علق المشكاة (راجع ص ١٩٢) والجسم الخارجي للقدر (لاحظ استقلال زخرفة داخل القدر، عن كونها انعكاسا معنيا لحفر زخرفة الخارج) ■

الطبيعة. اي في الوقت الذي تكتمل فيه فنيته تكتمل مشاركته كجزء لا يتجزأ من عناصر الوجود. ان استقلاله كعمل فني، هو انضمامه كعنصر فاعل في النظام الطبيعي القائم، والذي يشكل فيه الانسان نفسه عنصرا او جزءا مساويا لبقية العناصر والاجزاء. ليس ثمة مسافة فصل، او مسافة بعد بين الانسان والعمل الفني، بل على العكس، فالعمل الفني نفسه، هو مسافة وصل او مسافة قرب بين الانسان والعالم. ذلك، ان العمل الفني ايضا هو شاهد على وحدة الوجود التي يشهد لها الانسان بدوره..

في فصله الذي يحمل عنوان «التغلب على الطبيعة في ضوء التصوف»، يشير سيد حسين نصر، الى هذا الخلاف في الموقف من الطبيعة، حيث يقول: «فالى العلوم





# العالم الحضري كآلة الألف والالف

الاسلامي، يردد مع الحكيم الصيني القديم: «ان السماء والارض وانا من جذر واحد، والاشياء العشرة الاف وانا، من جوهر واحد».

## الطبيعة والفن الحديث

على الرغم من الدعوة الى الخروج من المحترف، الى الطبيعة، الشعار الاول في ثورة الفن الحديث، فان الفن الحديث، الذي هيمن، وساد على عالم الفن، منذ اوائل هذا القرن في الغرب والشرق معا، سرعان ما تجاوز الطبيعة كموضوع رئيسي، او كهدف فني بحد ذاته. لم يكن الخروج الى الطبيعة، محاولة صلح معها، او محاولة اقامة العلاقة الفلسفية والجمالية، على غرار فنون الشرق.

ان الاعترافات الاولى للانطباعيين الثوار الاوائل، تكشف عن مقاصد فنية لا تقف امام الطبيعة لقراءة الحق الختفي وراء مظاهرها ووراء نظامها، بل تكشف اول ما تكشف ان القصد، هو تحويلها الظاهرة والخفية

الشرقية اذن، ينبغي ان نتحول لكي نكشف موقفا من العالم، تلعب فيه الصلات المتبادلة بين الاشياء دورا رئيسيا.. اما العلوم التقليدية، التي تعالج الطبيعة، وضعت من اجل غاية واضحة، هي تعميم العلم بوحدة الطبيعة، لا اسدال الحجب عليها. وتلك الوحدة، تتحدر بصورة مباشرة من مبدأ التوحيد الالهي، كما صرح بذلك، اعلام العرفان الاسلامي. فباعتبار العلوم الاسلامية، يسرى معنى التوحيد في جميع انواع المعارف، لان التوحيد، هو المحور المركزي الذي تدور عليه جميع الاشياء، في النظرة الاسلامية الى الوجود... كذلك، في الهندوكية وفي التقاليد الصينية واليابانية.. فالشعور الباطني بوحدة جذور الاشياء، التي تعكس المبدأ الماورائي في وحدة الوجود، قد نسجت علوم الشرق الطبيعية من سداها ولحمتها..».

ان الفنان الشرقي، والفنان الذي نمت على يديه ابداعية الفن

■ (فوق) جزء من اطار لجدارية من الخزف، ويتكون من لوح طوله ٢٣٩ سم، تشكل من تجميع سبع بلاطات، ازليك / تركيا، النصف الثاني من القرن ١٦ م - متحف الفن الاسلامي / الكويت؛ مخطط بخط الثلث، ومزخرف بزخرفة تستلهم وتستوحى الطبيعة، وهي زخرفة نادرة للخط الثلث، ولكنها تتبع الاساليب نفسها التي طبقت ايضا في الانواع الفنية الاخرى، كالخزف والنفحس والمسجاد ■





■ (تحت) لوحة بخط كوفي قديم،  
للخطاط عبد الرضى بهية، المتحف  
الوطني / العراق، لاحظ الزخرفة  
التي تحيط بالخط، والتي تستوحى  
اشكال الزهور والاوراق في اسلوب  
منتظم القتابع ■



او السراية. فالخروج الى الطبيعة،  
كان الدعوة للخروج من الثابت الى  
المتحول، الخروج من النظام ومن  
التقليد، الى الحرية والاكتشاف.  
فالقصد هو مرة جديدة الانسان في  
صراعه مع الوجود، في صراعه ايضا  
مع الطبيعة نفسها.

لقد سقطت نظرية المحاكاة مع  
الخطوات الاولى للفن الحديث.  
وسقطت معها استعارة الطبيعة كما  
هي الى اللوحة. لقد سقط الظاهر  
والمرئي كموضوع للفن. الا ان هذا  
السقوط، لم يكن في غاية الوصول  
الى الباطن، وغير المرئي في الطبيعة  
نفسها، واقامته كموضوع للجمال  
والابداع!.. بل كان لاجل الوصول  
الى اللامرئي، في الفنان نفسه،  
الوصول الى باطن الفنان واسراره!..  
مع الاعمال الفنية الاولى، التي  
رفعت شعار الثورة على الفن الغربي  
الماضي، تتضح الغايات، ان الطبيعة  
في اللوحة وان لم تكن واقعية او مماثلة  
للواقع، فما هي الا الوسيلة لظهور  
الحركة الخفية، ولايضاح التحول  
المستمر في عالم الطبيعة. وسرعان ما



■ الصفحتان الافتتاحيتان لديوان الشاعر الفارسي «عرفي» (توفي في الهند أواخر القرن ١٦ م). إيران، النصف الأول من القرن ١٧ م. مكتبة جون رابنلزل، مانشستر / بريطانيا. لاحظ الزخرفة التي تعتمد أسلوب الزهور، بالأساليب نفسها التي اتبعتها الزخرفة الإسلامية في تزيين المصاحف، إضافة إلى الأنواع الفنية الأخرى ■

يبدو القصد متمحورا على هذه الحركة، وهذا التحول، حيث تصل اللوحة إلى كمالها على قدر ما تستطيع الإمساك باللحظات الهاربة من امام عيني الانسان!.. ليس الامر حبا بالطبيعة، او اصغاء فلسفيا لها، بل حبا بالانسان الفنان والدفاع عن قدراته وعن انتصاراته. فلقد بدأ مع تقدم الثورة الصناعية، ان آلة التصوير الفوتوغرافية

المخترة حديثا، قد تقوم بدور الفنان، اذ انها في لحظات، تستطيع نقل الطبيعة كما هي في الواقع دون زيادة او نقصان وفي ادق تفاصيلها. ليكن، هكذا قل الانطباعيون، ذلك ان الآلة لا تستطيع ان تنقل ما لا يرى. وحده الفنان يستطيع ذلك، وعلى الفن منذ الان الا يتوقف امام الظاهر والمركب، بل عليه ان يمضي قدما الى ما



وراء ذلك، فهناك، وفي الخفاء، يبدو  
الانسان اكثر وضوحا واكثر قدرة  
على الانتصار.

وهكذا نرى انه سرعان ما  
اختفت الطبيعة من لوحة الفن  
الحديث كموضوع، فمع السنوات  
الاولى للقرن العشرين، بات الكلام  
يدور حول اللون وحول الشكل،  
وحول التأليف، ومن ثم، كثر الكلام  
حول التجريد.

يصف هربرت ريد، الناقد الفني،  
ان فن الانطباعيين الاوائل «جازف  
بكل شيء في سبيل ابراز انطباع

الحوية الطبيعية الذي يتولى العمل  
الفني نقله، في حين جازف سيزان  
بكل شيء من اجل الكشف عن  
الشكل الكامن المتأصل».

يضيف ريد: «بحث سيزان عن  
الشكل لرسمه في الموضوع عينه،  
 وجهه بكل الحماسة والعبقرية  
الفذة للكشف عن البناء الكامن  
في موضوعات طبيعية معقولة.  
انطوى ذلك على تركيز، على  
المسطحات والكتل والخطوط  
الخارجية التي تنزع الى اعطاء  
صورة جامعة تشكل تنظيمًا

■ صفحة مزدوجة من كتاب ألف  
ليلة وليلة، تمثل بلاط الامير  
بابسنجور - ايران، النصف الاول من  
القرن ١٥م. لاحظ الاسلوب الذي  
رسمت به الاشجار على انواعها.  
والذي يلاحظ النظام الهندسي للطبيعة  
نفسها، ويحفظه في الرسم بعيدا عن  
اسلوب المحاكاة ■



الصفحة الاولى من كتاب  
«النهاية في غرائب الحديث» للشيخ  
محمد بن عبد الكريم الجزري الشهير  
بناين الاثير، مكتبة السلطانية /  
استنبول، تركيا. وتأتي جمالية هذه  
الصفحة وزخرفتها، لتشكل تليدا  
اخر على وحدانية المنهج الاسلامي  
في تنفيذ هذه الزخرفة على جميع  
انواع هذا الفن مهما اختلفت، من  
حيث المادة ونوعية الانتاج ■

الاساليب الجديدة، التي برزت مع  
الفن الحديث، والتي بدت مفارقة  
لقيم الفن الغربي المتوارث منذ عصر  
النهضة، هي في النتيجة الاخيرة ترجمة  
صريحة للتحول الكبير في معنى الفن  
واهدافه، وفي معنى الفنان ودوره.  
فالمناقشة الدائرة حول هذه  
الاساليب، وهذه التقنيات، تقودنا  
ولا شك الى السؤال عن معنى الفن  
ودور الفنان. فمن هنا، يتضح  
الخلاف بين الجمالية الغربية والجمالية  
الاسلامية، فليس الخلاف محصورا في  
اختلاف الاساليب واختلاف  
التقنيات، بل هو محصور في الموقف  
الفلسفي الجمالي نفسه.. لقد  
اختلف الفنانون في الغرب منذ ايام  
اليونان الى ايامنا هذه، في كيفية  
الوصول الى الجمال او الى  
الجميل... الى الحق، او الى  
الحقيقي، الا ان فنان الاسلام  
اختلفوا في كيفية الشهادة للجمال  
او للجميل، للحق او للحقيقي،  
فالجمال والجميل والحق والحقيقي، في  
الفهم الجمالي الاسلامي، قائم منذ  
الازل.. وبقى الى الابد.. ان  
الاختلاف اذن، قائم بين فن الوصول  
وفن الشهادة.

## الطبيعة في الفن العربي المعاصر

لا بد هنا من الاشارة الى ان مع  
الفن الحديث الذي تؤرخ بداياته في

هندسيا، وقد قال سيزان نفسه،  
ان الطبيعة، يمكن تحويلها في  
شكل الاسطوانة والكرة  
والخروط».

مع ماندريان وكاندنسكي، اي  
مع التجارب الاولى للتجريد، بدأت  
الطبيعة تختزل.. هكذا بدأت  
الاشجار عند ماندريان تفقد اوراقها،  
فاغصانها فجذعها، للتحويل في  
اللوحة الى خطوط متوازية او  
متناسقة، والى اللون.. ثم سرعان ما  
تحولت هذه الخطوط الى اسطر  
مستقيمة، وهذه الالوان الى  
مساحات ساعية الى اقامة توازن  
هندسي. لكن كاندنسكي، لم يخرج  
من المحترف الى الطبيعة، بل انه  
خرج من المحترف، ليدخل محترفا  
اخر هو محترف العقل، او اذا شئنا،  
محترف الروح.. ان المنظر الذي  
يجب رسمه، هو المنظر الذي يرسم في  
الداخل، والذي تعرف كيف تنقله  
المشاعر والانطباعات والاحاسيس  
الداخلية في الانسان الفنان.

## فن الوصول وفن الشهادة

لقد التقى الفن الحديث مع  
الكثير من القيم الجمالية، التي قام  
عليها الفن الاسلامي. الا انه اختلف  
معه في قيم اخرى، حالت دون  
الوحدة بين الجماليتين. فجميع









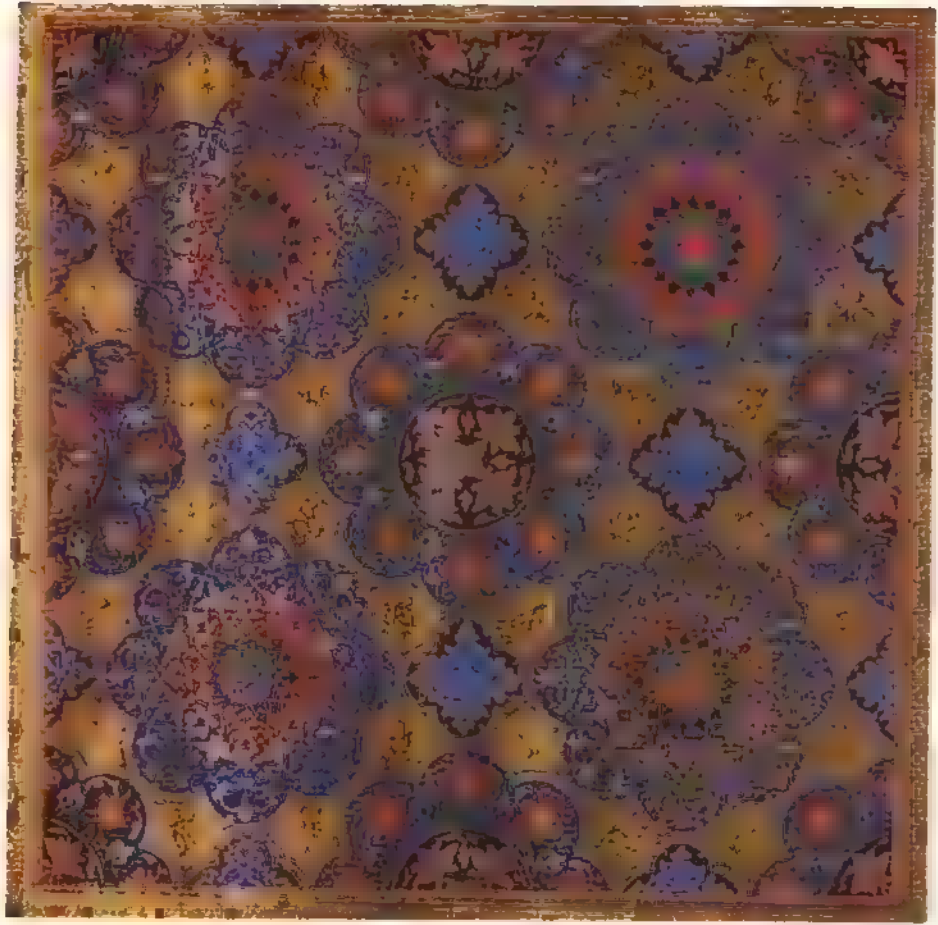
اواخر القرن التاسع عشر، يصبح الحديث عن الفن الاسلامي، حديثا عن فن تراثي. فمع انتصار الغرب الحضاري، واقرار الشرق بهذا الانتصار، ثم الانفتاح عليه، ومحاولة الانضمام اليه، ساد الفن الحديث عواصم الشرق، كفن في المطلق، وكفن عالمي وانساني شامل.

فالفن المعاصر في عواصم العالم العربي، وعواصم البلاد الاسلامية، هو فن ينحدر من قيم الفن الحديث نفسه، ولا ينحدر من قيم الفن الاسلامي، الذي ساد هذه البلاد اكثر من الف عام. ذلك على الرغم من الشعارات والتداءات التي لا تزال ترتفع وتدعو الى العودة الى فن التراث لاستلهامه او في غاية الوصول الى فن معاصر، يكون تطورا او تواسلا مع فن الماضي.

من هنا، يصعب الوقوف امام الفن المعاصر كفن يقف ازاء الطبيعة كوقفة فن التراث.. ان وقفته امام الطبيعة، تستلهم الوقفة نفسها التي وقفها الفن الحديث في الغرب. او بالاحرى وقفة الانطباعيين انفسهم. ان الطبيعة لدى جيل الرواد، كانت الموضوع المفضل للوحة. لكنها، ظلت صبيغة المنظر الجميل، او المنظر الريفي الهادئ والشعري،

■ صفحات الغرة، لمصحف مهدي الى مدرسة ام السلطان شعبان الثاني، خوند بركة. وقد بنيت المدرسة في باب التبانة، القاهرة / مصر، في النصف الثاني من القرن ١٤ م. دون المصحف بالخط المخطوط، ورؤوس سورة بالخط الكوفي. ٧ أسطر موزعة على ٣٨٠ صفحة بكماس ٧٥,٢ سم (ارتفاع) × ٤٩,٥ سم (عرض). والمصحف محفوظ في المكتبة الوطنية، القاهرة / (القلب الصفحة)





■ جزء من صفحة غرة للمصحف  
الذي اهداه السلطان المملوكي  
شعبان الثاني، الى مدرسة والفن  
السيدة خوند بركة (راجع من ٢١٠/  
٢١١). ويبرز فيه، الاسلوب التجريدي  
القائم على الهندسة، في زخرفة  
صفحات الغرة، بخاصة من حيث  
اسلية اوراقها. وهو الاسلوب الذي  
تميزت به صفحات الغرة في العصر  
المملوكي ■

الطبيعة حتى عند اولئك الذين  
تحمسوا الى الغاء الصورة، والمضي  
قدما في البحث عن حقائق جمالية  
بواسطة الالوان والاشكال، وعن  
طريق العفوية والارتجال.

حتى الان، لا يزال الفن المعاصر  
في عواصم الشرق فنا يستوحى  
ويستلهم فن الغرب الحديث، اكثر  
بكثير من استلهامه فن الشرق  
القديم. ومع هذا الاستلهام، تبقى  
الطبيعة غائبة كطرف ملهم وكمجلى  
للحق في الاعمال الفنية، سواء تلك  
التي تبدو فيها الطبيعة واضحة، او  
تلك التي تمحوها وتغييها.

هي ايضا تحولت الى الوان وخطوط  
وملاع وانطباعات لدى البعض،  
لكنها لم تخرج عن كونها الطبيعة  
الموضوع البارز في اللوحة او في  
العمل الفني.

بالطبع، مع الفنانين الاكثر  
تجددا، او مع الانفتاح على التجريد،  
غابت الطبيعة مرة جديدة، لكن  
غيابها، لم يكن غيابا تاما، اذ ظل  
الحنين الى صورها ماثلا عند الكثير  
من الفنانين التجريديين المعاصرين.  
فحين خفت الحماسة للتجريد، وعاد  
المنظر الطبيعي مرة جديدة الى  
اللوحة، عادت فظهرت ملاع

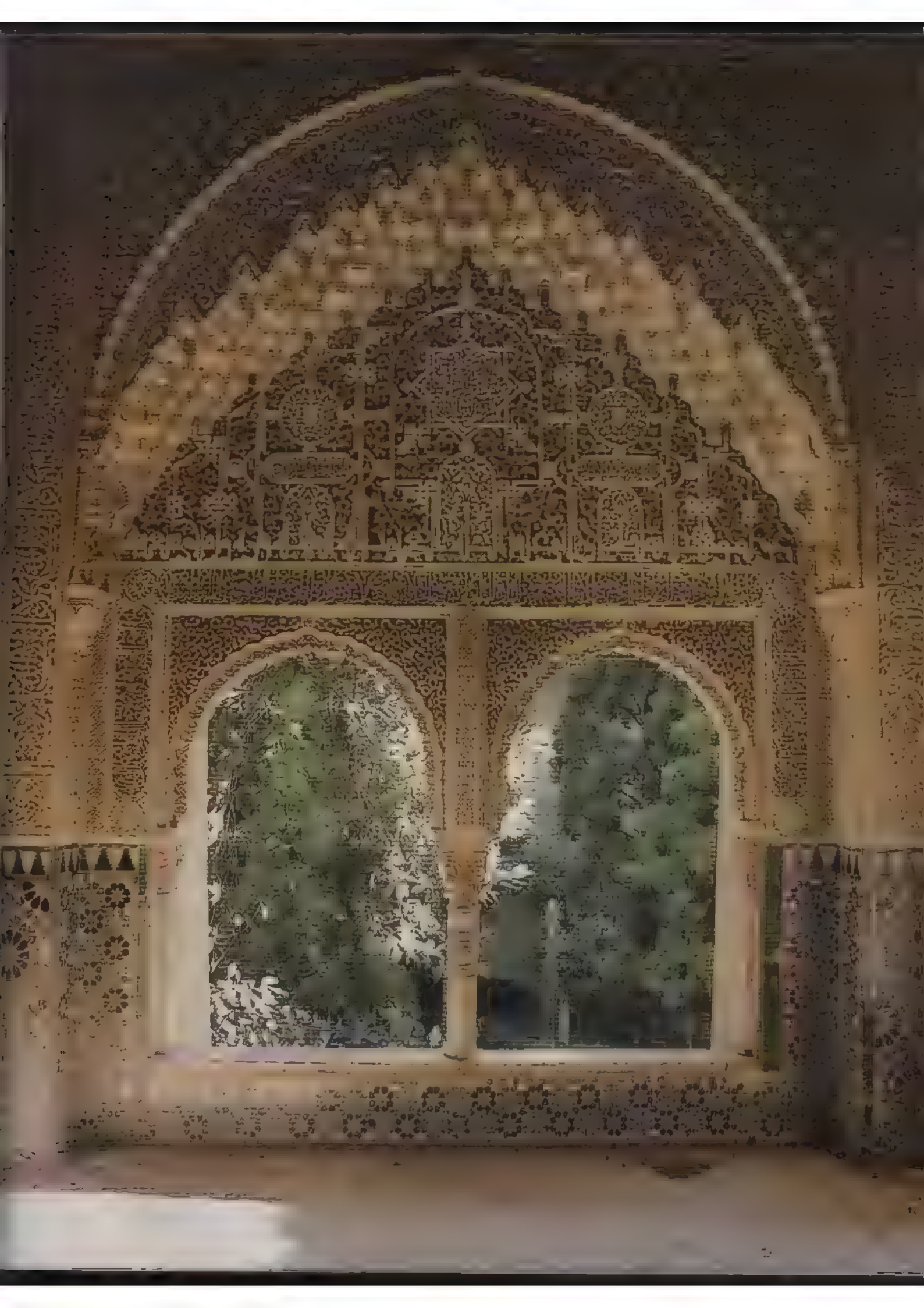


الفصل السابع

السيرة النبوية المطهرة

(الابتقان)

تأليف الشيخ محمد باقر المجلسي  
مجلد اول  
الطبعة الاولى  
الطبعة الاولى  
الطبعة الاولى  
الطبعة الاولى

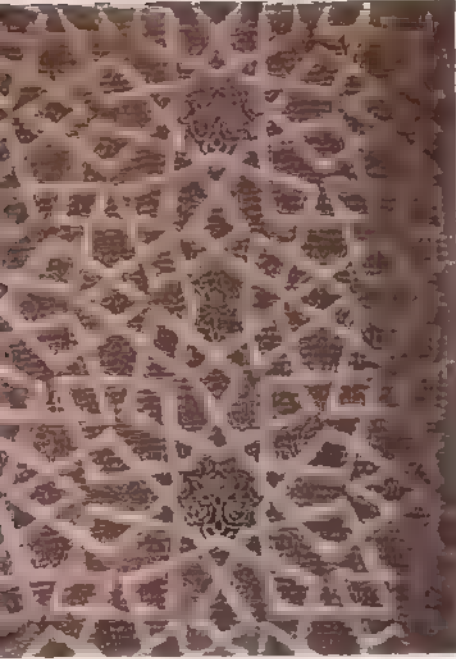




## حذر الباحثين

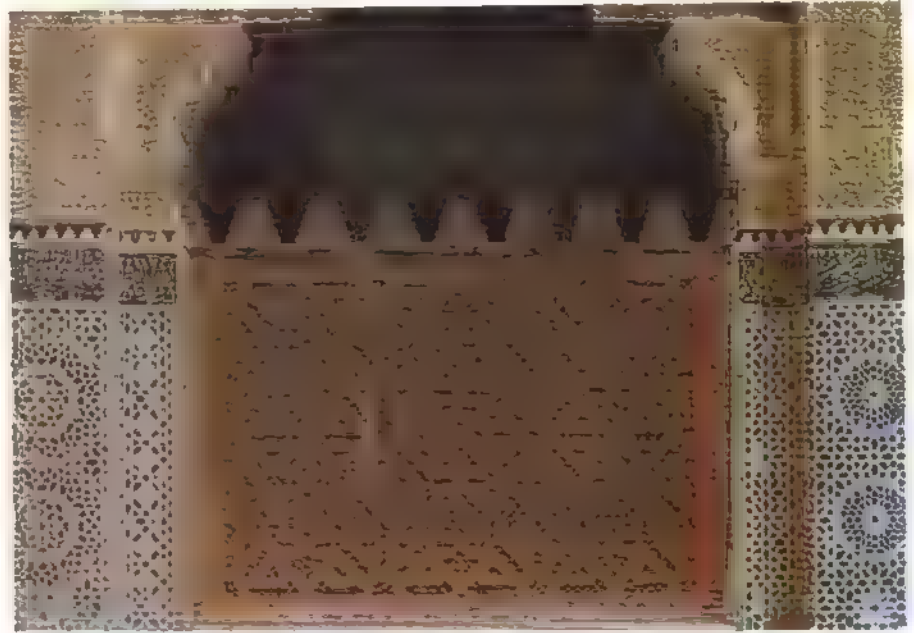
من المسائل الفنية التي لا تزال تثير الجدل والمناقشة. بين اوساط الباحثين والنقاد حول الفن الاسلامي، مسألة السمات، او العناصر الجمالية الموحدة لهذا الفن،

واذا كان الجميع يعترف من جهة المبدأ بأنه لا بد من ان يكون هناك سمات مميزة تؤكد وحدة هذا الفن على الرغم من تعدد انواعه وتعدد انتثاته الجغرافي، فان الاكثية لا تزال



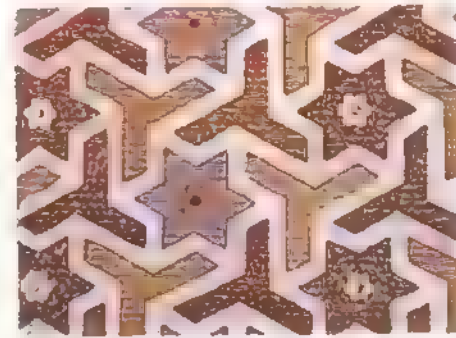
■ جزء من منئلة المسجد الكبير في بمقان - ايران (فوق / الى اليمين). وجزء آخر من مدرسة المستنصرية / بغداد - العراق (الى اليسار). جانب من مدرسة بوعنانيا / فاس المغرب (في الوسط). تفصيل من زخرفة قبر اعتماد الدولة في تكرا / الهند.

لاحظ كيف اعتمدت زخرفة المنئلة على فن «الخط» في حين اجتمع اسلوب «الخط» و«الرمي» في زخرفة مدرسة المستنصرية. الخط في الزخرفة النافذة والرمي في الزخرفة المفرغة. كذلك في زخرفة قبر اعتماد الدولة حيث يملأ «الرمي» بعض النجوم السادسة وما جاورها، في حين يتوزع الاسلوبان في مدرسة بوعنانيا. الخط في الخشب والزليج المغربي، والرمي في زوليا قوس الباب ■



■ صورة الصفحة الاولى / الى اليمين):

جانب من قصر الحمراء - الأندلس، يبرز في هذا الجانب تنوع وتعدد الاساليب والتقنيات الفنية. في الزخرفة، الخط، الحفر، المقرنصات، والزليج (اي الخزف المغربي). لكن إذا تأملنا هذا التنوع، نستطيع أن نرذه الى عنصرين اساسيين هما «الخط» و«الرمي». والخط، اسلوب يعتمد التخطيط القائم على النظم الهندسية من



حدرة وقلقة في حسمها هذه المسألة.

يجيء هذا الحذر وهذا القلق من عدم القدرة على الربط بين الرؤيا الدينية وبين تجليات الفن المترجمة لهذه الرؤيا او الناتجة بالضرورة عنها. فلا شك ان الدين الاسلامي، او



بالأحرى الرؤيا الإسلامية وفلسفتها في فهم الانسان والعالم، هي مصدر هذه الوحدة من جهة المبدأ الا ان الانتقال من الاعتراف بهذه الحقيقة لقراءتها والاشارة اليها والتحقيق منها عبر العناصر الجمالية والفنية الصرفة يبدو امرا صعبا، وغير عادي، فهو يتطلب او يشترط اساسا مجموعة من المواقف النقدية المبدئية كالاقرار

اشتهر به فن العمارة الاسلامي، يملأ الفراغ الناتج عن القواسم الأبواب والمداخل الكبرى بالتدرج الهندسي - لاحظ القسم الفاصل بين الخط الكوفي وزخرفة القوس الأعلى للنافتين في صورة ص ٢١٤ حيث اعطى الضوء المقرنصات (القناطر الصغيرة المتكررة والمتنلية) لونا فاتحا ■

خطوط مستقيمة وزوايا قائمة او حادة. (لاحظ الزليج، الخط الكوفي، والاعمدة الفاصلة بين النوافذ. أما الرسم، فاسلوب يعتمد التخطيط القائم على الخطوط المنحنية والمقوسة (لاحظ زوايا النافتين والقسم الاعلى من اطار المقرنصات) ■ المقرنصات، مفردتها مقرنص، وهو اسلوب معماري





■ نافذة، زجاج ملون، من جامع السليمانية / استانبول - تركيا (الى اليمين). نافذة خشب مفرغ - الهند (في الوسط). جزء من قبر كبير في سيكندرا - الهند (الى اليسار). لقد تنوع اسلوب الخيط والرسم في مختلف انواع الفن الاسلامي وفي مختلف المواد التي تجلى فيها هذا الفن. لاحظ اسلوب الرسم في فن الزجاج الملون (نافذة جامع السليمانية). والخيط في فسيفساء الرخام في قبر كبير ونافذة الخشب المفرغة ■

### كحقائق كونية ثابتة.

انطلاقا من هذه الملاحظات، فان البحث عن السمات الموحدة، يشترط الاخذ بمنطق التوحيد نفسه. اي عدم الوقوف امام الظاهر كونه حقيقة كلية ومستقلة، بل الوقوف امامه كوجه من اوجه الحقيقة، واعتباره جزءا يشكل مع باطنه ومع ما خفي منه وحدة، ومن ثم الوقوف امام هذه الوحدة المؤلفة من الظاهر وباطنه، كجزء من حقيقة اكبر،

بالعلاقة المميزة والخاصة بين الدين الاسلامي وبين الفن الاسلامي، كون هذا الفن ليس وسيلة لشرح الدين او التبشير به بمقدار ما هو مستجيب للدين ومطبق لمبادئه الكبرى... والوقوف امام العناصر الفنية كونها تجليات لحقائق ومبادئ وقوانين ونظم سبق ان قال بها الدين او الفلسفة الدينية او التي اشار اليها

وكوجه من حقيقة اشمل، وهكذا يتم الانتقال من مستوى الى مستوى ومن مقام الى مقام في مسار دائري تراتبي، يستلهم ويستضيء بالمبدأ التوحيدي الاساسي القائل إن الحق واحد، لكنه متعدد التجليات، وإن هذا الحق الواحد لا يظهر مرتين في صورة واحدة. على حد تعبير ابن عربي.

من جهة ثانية يستطيع التأمل للفن الاسلامي او بالاحرى المتذوق لهذا الفن، الوقوف امام اكثر من سمة او اكثر من عنصر واعتباره واحدا من السمات المميزة والموحدة لهذا الفن. وبالتالي فان الامر يبدو على عكس ما يحاول النقاد والباحثين ابرازه كأمر صعب او كأمر مشكوك فيه.

يمكننا الانطلاق على سبيل المثال من التجريد او الصفات التجريدية للفن الاسلامي واعتبارها سمة مميزة، فلقد تبين معنا في الفصول السابقة كيف ان تجريدية الفن الاسلامي تجريدية خاصة به، ومختلفة عن الصفات التجريدية التي عرفتها الفنون السابقة له والفنون اللاحقة كمثل تجريدية الفن الحديث.

كذلك يمكننا الانطلاق من اسقاط نظرية المحاكاة، والانطلاق من مسألة «المنظور»، والتي انعكست في الفن الاسلامي بالغاء البعد الثالث، والاكتفاء ببعد الطول وبعد العرض، واعتبارها واحدة من السمات المميزة والموحدة لهذا الفن، فهي، وإن برزت او تحققت في فنون

سابقة او فنون لاحقة، الا انها حُققَت في الفن الاسلامي تحقيقاً ميدانياً تجلياً في الاساليب والتقنيات على الرغم من تعددها وتنوعها.

كذلك يمكننا الانطلاق من الزخرفة واعتبارها سمة موحدة وميزة. فلم يعرف فن مثل الفن الاسلامي زخرفة تعتمد الهندسة الرياضية، منطلقاً ثابتاً ومحكماً كمثل الزخرفة الاسلامية.

كذلك يمكننا الوقوف امام الخط العربي، والانطلاق منه كواحد من السمات المميزة لكونه فناً سرعان ما استقل بذاته واقام له صرحاً جمالياً خاصاً، تفرد به بين الفنون التي رفعت الخط ايضاً الى مرتبة فنية عالية.

وكذلك يمكننا ايضاً الانطلاق من وظائفية الفن الاسلامي، كسمة من السمات الموحدة لانواع الفن الاسلامي وانتماءاته الجغرافية، اوسمة مميزة له بين الفنون الاخرى، لالتزامها به كصفة اساسية وجوهرية.

تصح جميع هذه العناصر او هذه السمات منفردة او مجتمعة، كسمات موحدة وميزة. الا اننا في تأملنا العميق لها، او في مناقشتنا للنقاط الاساسية التي ترفعها كسمة فريدة وخاصة، نكتشف ان الذي يميز هذه العناصر ويفردها عن تجلياتها في فنون اخرى، هو تحققها، في الفن الاسلامي عبر منطق جمالي وفلسفي واحد.

وهكذا فان السمة التي توحد

■ جزء من باب في احد القصور الاسلامية في مدينة اشبيلية / الأندلس - اسبانيا.  
لاحظ كيف جمعت تخطيطات زخرفته بين اسلوبى الخط والرسم. الخط في الاشكال الهندسية البارزة، والرسم لملء المساحات الداخلية لهذه الاشكال. كذلك يمكن ملاحظة الخط الكوفي القريب من اسلوب الخط وتزيينه الذي يعتمد اسلوب الرسم ■





الفن الاسلامي في تنوعه وانتاءاته هو منطق الجمالي الموحد وليس جديدا الاشارة الى ان هذا المنطق، ينبع او يتحدر من منطق مبدأ التوحيد نفسه.

نفسها في كل نوع، فلا يبقى، لهذا الفن، بعد غياب الموضوع، والفنان، والحدث، غير الشكل المجرد. واذا تأملنا مليا هذا الشكل، نجد انه شكل يقوم على عنصرين فقط. فهو يتألف من الخط المستقيم والخط المنحني او المقوس اي «الخط» و«الرمي» المصطوحان الفنيان التراثيان.. «فالخط» هو الشكل الهندسي الذي يضم اليه كل الاشكال الهندسية، من الزاوية الى المثلث، الى المربع، الى المستطيل، الى الدائرة. و«الرمي» هو الخط المنحني الذي يضم اليه كل الاشكال التي تتداخل وتتقاطع تملأ المساحات التي تحدها الخطوط الهندسية المستقيمة.

## الخط والرمي المستقيم والمنحني

على الرغم من تعدد انواع الفن الاسلامي، عمارة وخطا، ونسيجا، وزخرفة، ورسما، وحفرا. فان العناصر الفنية، التي صاغ منها هذا الفن، لغته الجمالية على مدى قرون، عناصر قليلة جدا، تعود فتكرر هي





والذي يوحي كأنه شكل لزهرة أو لورقة، أو لقوس، أو لسحابة.

سيكرر «الخط» و«الرمي» في كل أنواع الفن الاسلامي، بما فيه العمارة والنسيج، وحتى في الخط والرسم. فالعمارة الاسلامية، تتألف من حيث عناصرها الجمالية، من الخط المستقيم الهندسي، الذي يحدد بدقة غرفها المربعة، أو المستطيلة، أو الدائرية. ومن الخط المنحني، الذي يرسم بدقة كذلك انحناء اقواس ابوابها ونوافذها، وانحناء قبابها واستداراتها. وسنجد بكل وضوح، ان «الخط» و«الرمي»، هما العنصران الوحيدان اللذان يؤلفان خصائص جمالية هذه العمارة. سواء

وقفنا عند زخرفة الجدران، أو السقوف، أو ارض الغرف والممرات. فالحفر أو النقش أو الرقش على الحجر أو الخشب أو النحاس أو الخزف، انما يقوم على الجمع بين هذين العنصرين، اي الجمع بين «الخط» و«الرمي» اي بين الخط الهندسي المستقيم والخط المنحني.

فن الخط كذلك، وان لم تكن صورة المنحني والمستقيم، واضحة وجلية في كل نوعه، كما هي، في الانواع الفنية الاخرى، كالسجاد والخزفيات والنحاسيات. فاذا وقفنا امام بنية الخط الجمالية، نجد، كما اشار الى ذلك الخطاطون الكبار والعلماء القدامى، انه يقوم على خط

■ لوح من الفيلساف: رخام متعدد الألوان مع صنف. ارتفاع ٢٩,٥ سم، وعرض ١٠٤,٨ سم، سماكة ٥ سم. متحف الفن الاسلامي القاهرة.  
يعود هذا اللوح الى العصر المملوكي، فترة السلطان بيبرس (النصف الاول من القرن ١٥ م). ومن المرجح ان يكون جزءا من مقام الظاهر بيبرس في مدافن الخلفاء في القاهرة.  
لاحظ اسلوب الخط المعتمد في زخرفة المحاريب والزوايا الخارجية للأقواس ■



مستقيم هو قطر الدائرة، وخط مقوس هو محيط الدائرة.

## الدائرة وقطرها

يقول ابن مقلة، واضع الاسس الاولى للخط العربي، في رسالته الشهيرة «في علم الخط»: «فانظر فانك تجد هذه الحروف بعضها خطا مستقيما مثل هذا: ا. ب. ت. ث. وبعضها مقوسا مثل هذا: د. ذ. ر. ز. وبعضها مركبا مثل سائر الحروف... وقد تبين بما ذكرنا، ان اصل الحروف والكتابات كلها هو المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيطها». ويقول ابو القاسم مسلمة في كتابه «شرح ما استنبه من النسبة الفاضلة»:

«ينبغي لمن يرغب في ان يكون خطه جيدا، وما يكتبه صحيح التاسب، ان يجعل لذلك اصلا، وينني عليه حروفه، ليكون ذلك قانونا له يرجع اليه في حروفه، لا يتجاوزه ولا يقصر دونه. ومثال ذلك في الخط العربي، ان تخط الفا بأي قلم شئت، وتجعل غلظه الذي هو عرضه مناسبا لطوله، وهو الثمن، ليكون الطول مثل العرض ثماني مرات. ثم تجعل البركار على وسط الالف، وتدير دائرة تحيط بالالف، لا يخرج دورها عن طرفها. فان هذا الطريق والمسلك يوصلان الى

يجب ان يكون عليها من انصاف وتطبيع وانكباب و  
تستقيم وتقرين واما الاشباع فان يؤتي كل خط حظه  
من حد والحد حتى يتساوي مودته ولا يكون  
أحرثا من أدنى من بعض ولا أغلظ من بعضا  
أن يكون كذلك في آخره من الحروف ومن الألف  
مثلا لا في الآخر من الحروف واما الالف فان في



ألف مقوس

ما انما التمسك حوافه بالخط المستقيم من الحروف المتصلة بغيره

الكتاب به في كل شيء حتى يجري سيرة من غير توقف  
ولا استعانة بغيره واما التوسط فهو كل حرف  
يكتبه الكاتب في خطه فيكون في وسطه من غير  
فجوة ولا غير مستقيم على غيره على انفسه ما ينبغي  
مثلا

الالف مقوس

ولا انكباب في أوله مناسبا لغيره في طول ولا عرض

من خطه مقوس في حروفه من محيط دائرة مقوسه

الالف مقوس

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

نصفه

■ الصفحتان السادسة والسابعة من  
مخطوطة ابن مقلة «رسالة في علم الخط»  
(فوق). والتي يشرح فيها نظرية المستقيم  
والمقوس في أشكال الحروف. والتي يردها  
جميعها الى المستقيم الذي هو قطر الدائرة،  
والمقوس الذي هو محيطها ■





المنحني، فإن الرسم، في المنمنمات  
يتبع هذه القاعدة ايضا. فلقد اشار  
الناقد بابا دوبولو في كتابه «جمالية  
الرسم الاسلامي»، الى ان المنمنمة  
انما تقوم على مخطط هندسي، هو



■ آية الكرسي، خُزف، خط ثلث  
مزخرف للخطاط محمد حسن  
الرضوان. صورة التقطت بإذن  
خاص، داخل الجامعة الاسلامية  
القائمة للروضة الرضوية في مشهد  
/ ايران.  
لاحظ اسلوب الزخرفة في خلفية  
الخط، القائمة على اسلوب الرمي

هامش رقم (١)

يقم ابن مقلة نظاما هندسيا لكل  
الحروف معجدا على الخط المستقيم

معرفة مقادير الحروف على  
النسبة، ولا تحتاج في مقاييسك ما  
تقصده الى شيء يخرج عن  
الالف وعن الدائرة التي تحيط  
بها. (١)

واذا كان الخط الكوفي يشهد  
شهادة واضحة على الخط المستقيم  
ذي الزاوية القائمة، وعلى الخط

شكل لولبي خفي، يحدد مكان  
الرؤوس والاقدام، كما يحدد المساحات  
وعلاقاتها. ولقد وجد نقاد اخرون، ان  
التخطيط الهندسي الخفي، انما هو  
«الخيطة» و«الرمي»، اي العنصران  
الفنيان اللذان، يقوم عليهما الفن



الاسلامي بانواعه كلها.  
الا ان «الخيط» و«الرمي»  
كشكولين مجردين. يتحكم بهما معا  
نظام هندسي رياضي محكم ومغلق.



والخط المنحني كوحدة اساسية، تشبه  
الى حد بعيد الوحدة المكونة من  
الساكن والمتحرك التي اعتمدها  
الفرايدي في نظام البحور الشعرية.  
يقول ابن مقلة، كما جاء في موسوعة  
القلقشندي تحت عنوان «في هندسة  
الحروف، ومعرفة صحتها»: الالف  
هي مركب من خط منسوب. الباء  
شكل مركب من خطين: منسوب  
ومنسطح. الدال شكل مركب من  
خطين: منكب ومنسطح. الزاء  
شكل مركب من خط مقوس. السين.  
شكل مركب من خمسة خطوط:  
منسوب ومقوس ومنسوب ومقوس  
ومنسوب. الخ...

الخ، واما ضلع لزاوية حادة او قائمة  
او منفرجة، سيلتقي بالضرورة مع  
ضلع آخر. وجميع هذه الاشكال،  
اي جميع هذه المثلثات والمربعات  
مستداخل، او ستتكرر ضمن نظام  
هندسي ايضا، ينحدر من نظام  
الدائرة او ينحدر من نظام التابع  
والتوالد. اما «الرمي» فيتبع ايضا

فالخيط انما هو اشكال هندسية  
مطلقة، فلا نجد في اي نوع من  
انواع الفن الاسلامي، خطا مستقيما  
بلا حدود محكمة. فهو خط  
مستقيم، اما ضلع من اضلاع المثلث  
او المربع او الخمس او المسدس..





النظام الهندسي الرياضي. فجميع الخطوط المنحنية، انما هي خطوط تتلاقى وتتقابل وتتوازي وتتقاطع عبر نظام «السيمترية» او عبر نظام «النسبية»، بحيث نجد لكل خط خطا مائلا له، بحيث لا تخرج هذه الخطوط عن الحدود والاطر الهندسية المحكمة. وبالتالي، فان المستقيم والمنحني، او «الخط» و«الرمي»، يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن، كتجليات لهندسة، او كتجليات للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بآسره، انساني وطبيعة وحيوانا وقضاء.

ماذا يعني ذلك؟

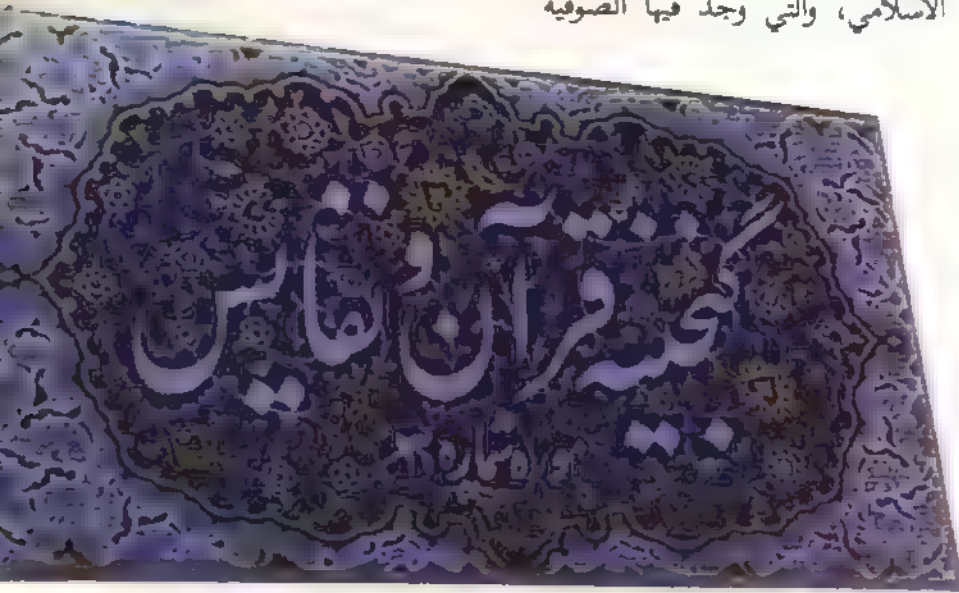
لا نجد جوابا عميقا لتفسير ظاهرة «الخط» و«الرمي» المستقيم والمقوس، اللذين يقوم عليهما فن هيمن اكثر من الف عام وانتشر بين شعوب وفي قارات، الا بالعودة الى التأويل الروحي، الديني، والى المنطلقات الفلسفية الكبرى. اي علينا مرة جديدة الاخذ بمقولة الغزالي في الجمال. فالجمال على حد تعبير الغزالي، «ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، والى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة». اي علينا الوقوف امام الصورة الباطنة، وايقاظ عين القلب، وتسلط نور البصيرة. وبالتالي فعلينا، لكي نجد تفسيراً لهذه الظاهرة، الرجوع الى العلم والقدرة، على حد تعبير الغزالي، الذي يضيف: «فمن وأي حُسن نقش

النقاش وبناء البناء، انكشف له من هذه الافعال، صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها، عند البحث، الى العلم والقدرة». فماذا يقول العلم؟ وماذا تقول القدرة؟

## الخط والرمي كرمزين

ان «الخط» و«الرمي» المستقيم والمنحني، يضعان المرء امام ثنائية الغيب والوجود، التي قال بها الدين الاسلامي، والتي وجد فيها الصوفية

■ جزء من باحة الاس (الى اليمين). قصر الحمراء / غرناطة، الأندلس - اسبانيا، القرن ١٣ م. لاحظ كيف اجتمع الخط والرمي ليشكلا المنهج التشكيلي المحكم في فن الخط والحفر والزخرفة ■ خطوط متنوعة (فوق وتحت)، خزف كاشاني. صور لزخرفة الروضة الرضوية في مشهد / ايران، التقطت بأذن خاص، حيث تبرز الزخرفة المحيطة بخط الثلث (فوق / اعلى الصورة) وخط نستعليق (فوق وتحت)، والتي تعتمد للرسم كاستلوب ■





وجود الآخر، ويحدد الواحد منهما صفات الآخر، في الوقت الذي يتبادلان فيه الصفات من دون ان يلغي الواحد الآخر، ومن دون ان ينصهر الواحد منهما بالآخر، فاذا كانت الشريعة مثلاً تقف ازاء الحقيقة وتقود اليها، او اذا كان الظاهر يقود الى الباطن، وبالعكس، فان المستقيم يقف ازاء المنحني ويقود اليه، كما ان المنحني يفرض وجود المستقيم ويقود اليه. وبالتالي فان هذه الثنائية، انما هي ثنائية للوصول الى الواحد، والذي هو الجوهر المتجلي في قطبين منفصلين مستقلين ومتصلين. ومع «الخيطة» و«الرمي» نلتقي ايضا مع الدين الاسلامي الذي

والفلاسفة، اجوبة كثيرة على مسائل عديدة وحقائق خفية، فقد يعني المستقيم والمنحني، ترجمة رمزية وفنية، او يمكن اعتباره مرادفاً، «للقبض والبسط»، «الظاهر والباطن»، «الشريعة والحقيقة»، «الحفاء والعلن»، «الاول والآخر»، «الرب والعبد»، الى اخر هذه الثنائيات والتي في مجملها، تترجم فهما كلياً للوجود، ولعلاقة هذا الوجود بالغيب، اي تترجم فهما كلياً لمعنى الحق، او لمعنى الحقيقة المطلقة. ذلك ان ثنائية المستقيم والمنحني كما تظهر في الفن الاسلامي، ثنائية تقوم على قطبين منفصلين، يفرض وجود الواحد منهما

■ جانب من مدرسة الشاه في اصفهان. خزف كاشاني. لاحظ دقة وبراعة التأليف في الخط الكوفي المربع وبخاصة في المنفقتين. في تشكيل كلمات الله، محمد، علي. كذلك لاحظ الدقة والبراعة في تشكيل زخرفة القبة والمشكلة اساساً من بلاطات الكاشاني الملون والمشوي. هذه الطريقة التي عرفت اصلاً في العصر العباسي، وازدهر استعمالها في كل من تركيا وايران خلال العصر الصفوي بين القرنين ١٦ و ١٧ م. كذلك لاحظ الجمع بين اسلوب المستقيم والمقوس، والذي يشكل منهج التشكيل.



يسعى ليعيد كل شيء الى البدء، اي الى الوحدة. والذي يسعى ليوصل كل شيء الى النهاية، اي الى الوحدة. فالله واحد، منه يحيى لوجود واليه يرجع. واذا اخذنا بالتأويل، فانه لا بد لنا من ان نقف امام مقولة الواحد، الذي يتعدد ويتجلى في صور مختلفة، من دون ان يفقد احاديته. فالخيط والرسم في الفن الاسلامي هما الترجمة الفنية لهذا الواحد المتعدد التجليات. فليس في الفن الاسلامي غير هذا الواحد، اي غير هذا الخط في استقامته وفي انحنايته، والذي يتكرر او يتجلى في صور مختلفة من دون ان يفقد احاديته. من جهة ثانية، يمكننا ان نقف

ازاء هذه الظاهرة، كترجمة عبقرية للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره. فقد اشار العلم اكثر من مرة الى انقسام كل وجود الى قطب سالب وقطب موجب، وإلى الانفعالية القائمة بين هذين القطبين، كما اشار الى ثنائية العناصر المكونة للوجود، من رطوبة ويوسة، وحرارة وبرودة، وذكرورة وانوثة، وإلى التجاذب القائم بينهما. وبالتالي فان هذه الاشارات انما هي اشارات تكشف عن الحق او عن الحقيقة المطلقة، وبالتالي فان تأويلنا لمعاني هذه الظاهرة في الفن الاسلامي ليس بالامر الغريب. فلا يسعى هذا الفن، ومنذ البدء، الا للشهادة على الحق،

■ الصفحة الاولى من مصحف شريف (تحت / الى اليمين). العصر المملوكي، القرن ١٤ م / مصر - من مقتنيات مكتبة الدولة في باقاريا. لاحظ الدقة والاتقان في التشكيل والتذهيب والزخرفة الجامعة بين الخط (النجمة العشرية) والرسم (الاطار الخارجي وزخرفة الفراغات داخل النجمة) ■ شمعان (الى اليسار)، فضة وذهب وبيرونز. مصر، القرن ١٤ م. مجموعة خاصة. يؤكد هذا الشمعدان على المادة الفنية (ذهب، فضة، وبيرونز) التي تشكل منها الكثير من آثار الفن الاسلامي. وعلى نطاق صلاتها الخاصة، لمصلحة الزخرفة والشكل، او لمصلحة المنهج الزخرفي الهنلي ■



■ برج محمد حسن في الرباط. المغرب (التي ليست في). وأدى لم يكتمل بنائه. أمر ببنائه الخليفة الموحد أبو يوسف يعقوب المنصور عام 1190 م بمناسبة انتصاره على الأسبانية في الأركوس. وبولف العمل فيه بعد وفاته  
لاحظ الزخرفة المحفورة عميقا، والمعتمدة على أسلوب الرمي. والتي تعتبر هي الأخرى واحدة من الآثار القيمة الشاهدة في فن العمارة

■ أبة مقام السلطان قايتباي في مدائن الخلفاء (تحت) للقاهرة. النصف الثاني في القرن 15 م. لاحظ الدقة والاتقان في الزخرفة المحفورة على القبة، والتي تجمع بين أسلوب الخط والرسم. والتي تعتبر واحدة من الآثار القيمة في فن العمارة الإسلامي





او على الحقيقة المطلقة. الم يأخذ  
هذا الفن بالمبدأ او بالفهم الديني  
الشامل، ويترجمته الى لغة فنية؟

## الاتقان

ان الانطلاق من المنطق الجمالي  
كسمة مميزة وموحدة للفن  
الاسلامي، يدفعنا بالضرورة الى  
البحث عن تجليات او مظاهر هذا  
المنطق البارزة. واولى هذه المظاهر او  
اولى هذا التجليات، هي **الاتقان**.  
ذلك انه بغياب الاتقان سينهار هذا  
المنطق وسيغيب، وبالتالي سينهار  
الفن الاسلامي بكليته، وتهار معه  
دلالاته وجماليته. فقد تبين لنا ان  
جمالية هذا الفن، انما هي جمالية  
خفية وغير مرئية، وهي جمالية  
يكشف عنها الذوق، ونور البصيرة،  
وبالتالي فانها جمالية باطنية. اي لا بد  
لها من ظاهر لكي تختفي وراءه او  
لكي تتبطنه. فابن هو الظاهر؟.

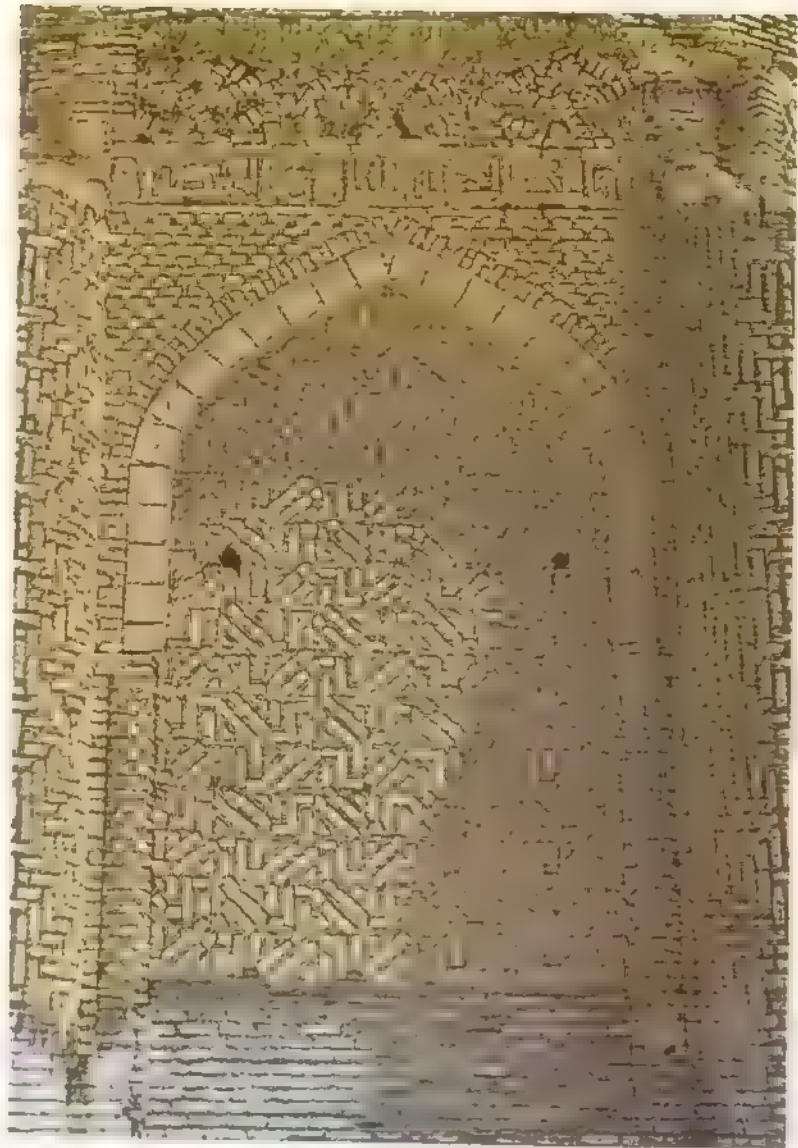
الظاهر هو هذا الشكل الهندسي  
الرياضي، هو «الخيط» و«الرمي»  
المستقيم والمنحني. ولا بد لهذا الظاهر  
من ان يكون كاملا ومستقلا، حتى  
يكون له باطن كامل ومستقل. فلا  
نزال هنا ايضا مع الثنائية وقطبيها  
بحيث لا يتفي الواحد منهما الاخر،  
بل على العكس، يقود الواحد منهما  
الى الاخر.

ولكي تتم كالبية الظاهر  
واستقلاله، لا بد من الاتقان.  
فكمال «الخيط» و«الرمي»

واستقلال كل منهما، تحييء من اتقان  
رسم الحدود الجامعة والحدود  
الفاصلة. أي من اتقان الرسم  
الهندسي. فأقل خطأ في تحديد طول  
الخطوط أو عرضها سيفقد العمل  
الفني حضوره كلياً. فأى خطأ في  
مستقيم واحد، ستهلك معه الهندسة  
بالضرورة، وينهار العمل الفني  
بكليته. فنحن أمام هندسة مغلقة  
ومحكمة، فالدائرة يجب أن تكون  
دائرة، والمربع مربعاً، والمثلث مثلثاً،  
حتى يتم تقسيم المساحات إلى  
مساحات هندسية متساوية ومغلقة.  
مع الفن الإسلامي. نحن أزاء فن  
يشبه إلى حد بعيد صناعة الآلات  
الحديثة المعقدة والدقيقة، بحيث لا  
بد هنا من الاتقان الشديد حتى يتم  
تركيب هذه الآلات الدقيقة. كذلك  
يحتاج الفن الإسلامي، إلى مثل هذا  
الاتقان. فخطاً صغير في رسم زاوية،  
أو في طول الف، أو في رسم قوس،  
سيؤدي إلى زعزعة الرسم بكليته،  
وبالتالي لن يستقيم هذا العمل أمام  
العين، فتغيب بالضرورة جماليته  
ودلالته. (٢)

## الاتقان والجمال

مع الاتقان، نقف أمام خصائص  
جديدة لهذا الفن. فالاتقان يحقق من  
جهة، كمال الظاهر واستقلاله، أي  
يحقق استقلال الفن، ويحقق من جهة  
ثانية، استقلال المشاهد. فعندما  
تنغلق المساحات المرسومة أو المخططة

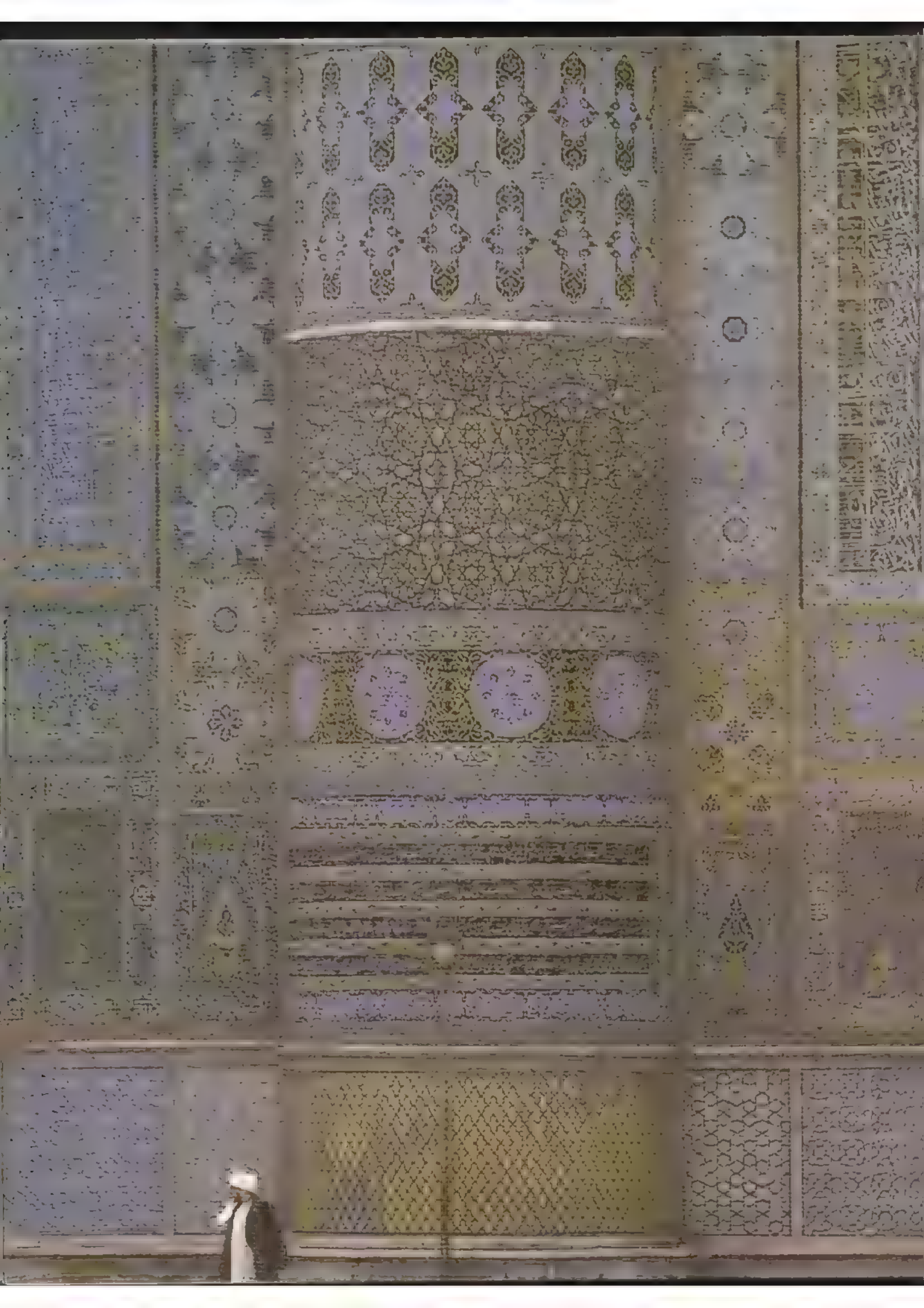


■ جانب من مقبرة في قراغان / إيران. الفترة  
الملجوقية. القرن ١١ م (فوق). لاحظ الفنية  
الدقيقة في استعمال الأجر كوحدة هندسية  
معمارية وزخرفية في آن. كذلك لاحظ أسلوب  
التشكيل المعتمد على النافر والمنخفض،  
المتماثلة مع منهجية الخيط والرسم. المستقيم  
والمقوس ■ جانب من مسجد الجمعة في هيراة  
/ أفغانستان والجامع بين مختلف الأساليب  
والأنواع الفنية. إلا أن المثير للتأمل هنا، هو  
الاتقان، الدقة، والتناسق في هذا التنوع الرائع  
والفني (إلى اليسار) ■

هامش رقم (٢)

يتوقف ريتشارد اتنغهاوزن، عند  
«الاتقان» ليرى فيه السمة البارزة  
التي توحد الفن الإسلامي، يقول  
مهما الاتقان بالتناسق والتوازن  
والكمال. «إن التناسق العام والتوازن  
القائم بين الأجزاء وكال التكوين الفني  
كله، تتوفر بحق في كل أعمال الفن  
الإسلامي، الأمر الذي يجعلنا على  
اعتبارها أهم العناصر الإسلامية جميعاً.  
(تراث الإسلام الجزء الثاني الفنون  
الزخرفية والتصوير، شخصيتها  
ومجالاتها).







■ جزء من قبة مسجد الشاه  
رضي عباس في اصفهان / ايران.  
النصف الاول من القرن ١٧ م.  
لاحظ الروعة في التناسق  
والتوازن. والدقة في زخرفة القبة.  
والتي تعتبر واحدة من أبرز الآثار  
الاسلامية الشاهدة على الاتقان،  
كمثال اساسي للجمال ■

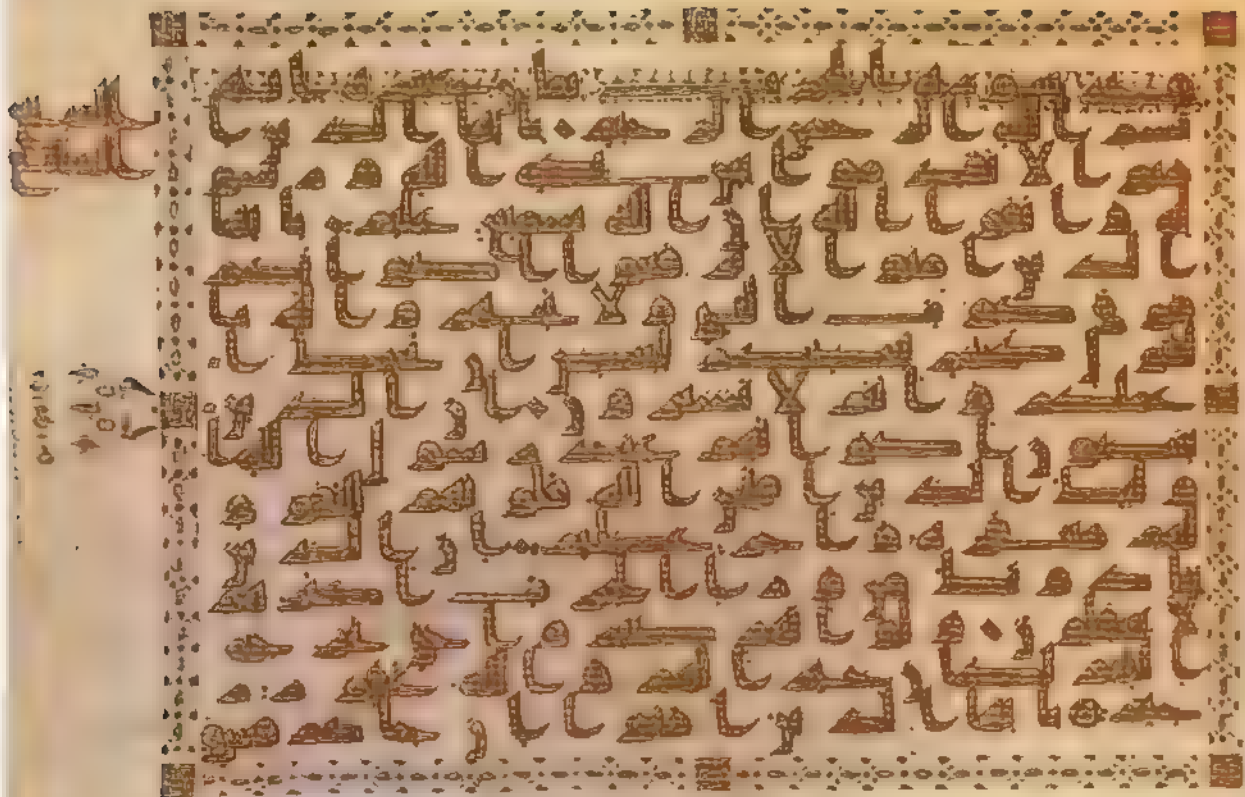


او المنقوشة، انغلاقا هندسيا محكما يتحول الفن الى جواب نهائي، وبالتالي يغيب الحوار بين المشاهد وبين الفن، فلا يعود المشاهد طرفا يشارك في اكمال الفن حتى ييوح هذا الفن بمضامينه كما هي الحال بالنسبة للفنون الحديثة، حيث المعاني الاخيرة للفن موجودة لدى المشاهد نفسه. بل ان علاقة المشاهد والفن هنا علاقة طرفين مستقلين، بحيث يتم الوصول الى المضامين والمعاني الاخيرة، عن طريق القبول والتذوق، لا عن طريق المشاركة والحوار. فالفن الاسلامي، فن يتوجه الى العين، كونه لغة مستقلة قائمة بذاتها، او كونه شكلا مجردا وكاملا. وليس على العين، نقل هذه الاشكال الى الخيلة، او الى الذاكرة، حتى تتم ترجمتها الى افكار ومشاعر واحاسيس ليدركها المرء فيتذوقها او يرفضها. بل على العين نفسها تذوق هذه اللغة وفهمها. فالمستقيم او المنحني، ليس رمزا لعاطفة او لحادثة او فكرة. كذلك، ليس هو مجرد حروف او كلمات للغة، هو وسيلة لنقل المعاني والافكار، بل هو رمز او حروف لحقيقة مطبقة، انه بالتالي، ليس شكلا بل هو تجل. (٣)

ان الفن الاسلامي، من هذا المنطلق، فن يحقق معانيه بعيدا عنه، انه بالتالي يحقق المعنى ولا يحمله او يفسره. فهو المعنى. والمعنى هنا شهادة على وحدة الوجود، او وحدة العالم، وعن النظام القدري الذي

#### هامش رقم (٣)

لقد نظرت الفلسفة الاسلامية الى الاتقان كمرادف للجمال، او كشاهد اول للجمال. ويمكننا بالرجوع الى الغزالي ان نلمس بوضوح النطق الجمالي الذي سار فيه هذا الفن وطبقه يقول الغزالي: «كل شيء، فجماله وحسنه في ان يحضر كاله اللائق به الممكن له، فاذا كانت جميع كالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال. والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. وكل شيء كال يليق به، فحسن كل شيء في كاله الذي يليق به. فلا يحسن الانسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت. ولا تحسن الاواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الاشياء (كيمياء السعادة).



يحكم هذا الوجود وهذا العالم.. من  
هنا، كان الاتقان الوسيلة الاولى  
لكي يتم حضور هذا الفن. فالاتقان  
هنا بمثابة الجسد الذي يشهد  
بوجوده على الحياة، وبغيايه ستبقى  
الحياة مجرد احتمال، والفن مجرد  
تصور. (٤)

## الفن الاسلامي والمواد النادرة

في الوقت الذي يبدو فيه الفن  
الاسلامي فنا متقشفا حتى الزهد،  
او حتى الفقر، على صعيد عناصره

### هامش رقم (٤)

هكذا فهي جمعا معا للموقف  
الروحي والموقف الفني، او في قراءتنا  
للموقف الفني كترجمة للموقف  
الروحي، يمكننا الوقوف امام الاتقان  
كترجمة للجلو الذي تحتاج اليه المرأة  
لكي تعكس الصورة بصفاء  
ووضوح، او الجلو الذي يحتاج اليه  
القلب لتم المعرفة للمرء. فلقد ردد  
بعض الصوفية الكبار ان المعرفة كل  
المعرفة انما هي كامنة في القلب، وما  
عل المرء لكي يصل اليها الا بجلو  
قلبه. هكذا فجمال الخط كامن فيه  
وجال الزخرفة كامن فيها، كقيام  
المعرفة بالقلب، لا بد من الاتقان حتى  
يظهر جمال الخط او الزخرفة، ويحلي  
امام العين.

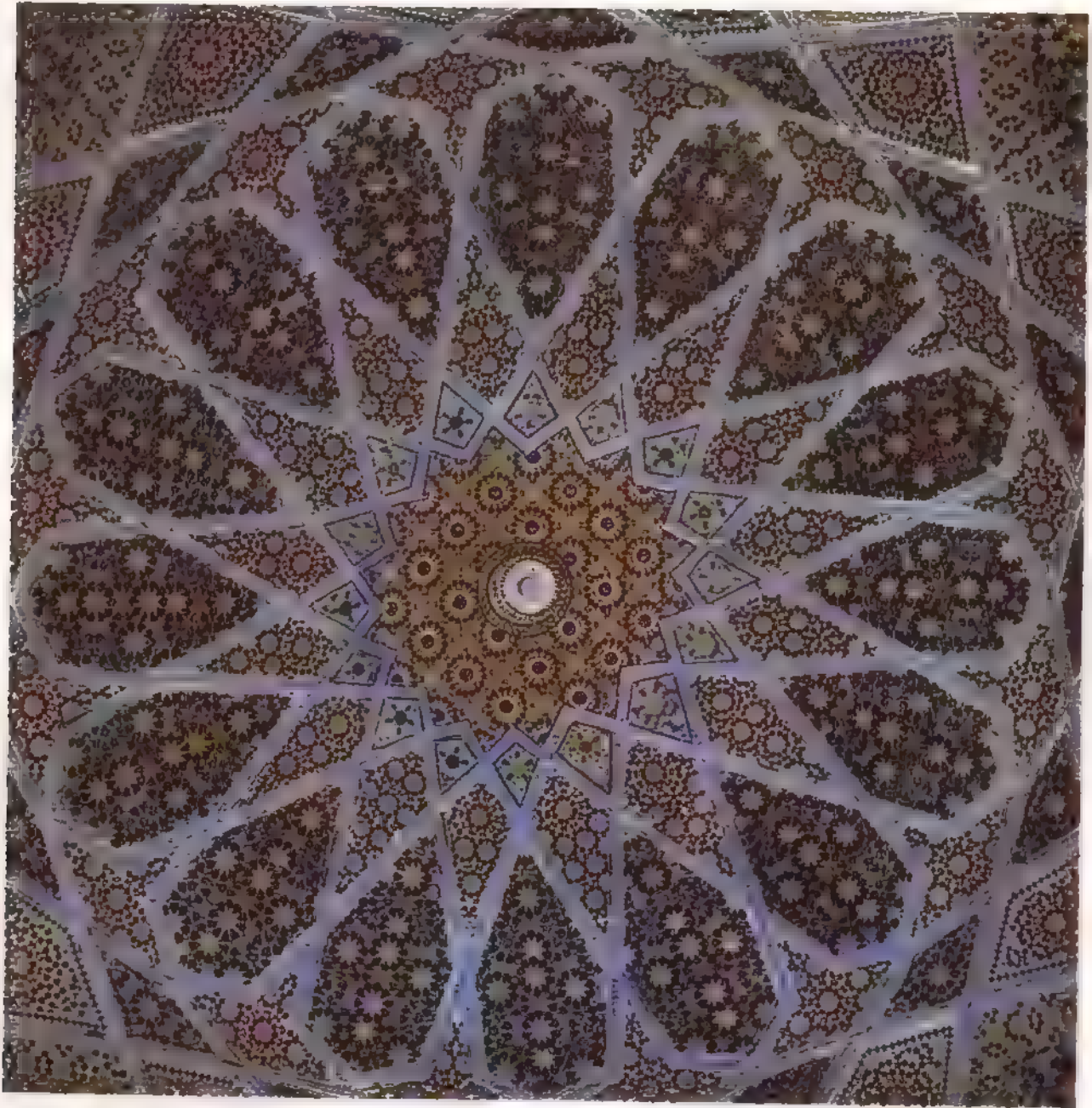


الفنية التي تشكل لغته، يبدو لنا من جهة ثانية انه فن وافر الثراء حتى الغنى الباهر، على صعيد العناصر المادية التي يتحقق بواسطتها كفن. فالابداعية المذهلة والفريدة، التي يقدمها الفن الاسلامي، تكمن في تعدد تجليات هذا الواحد. صحيح ان «الخيط» و«الرمي» هما العنصر الفني الوحيد الذي يشكل البنية الجوهرية لهذا الفن، الا ان هذا الواحد سيتعدد الى ما لا نهاية، بحيث يصبح كثيرا. سنشهد، ومنذ اللحظات الاولى، ان هذا الواحد لن يظهر مرتين في صورة واحدة. على الرغم من هذا التكرار الواضح، او التكرار المبدأ.

ان التعدد سيظهر بوضوح مع المادة نفسها التي يتجلى بواسطتها «الخيط» و«الرمي». واذا اردنا ان نحصى المواد التي يتم بواسطتها تحقيق هذا الفن، فاننا سنحصل على قائمة مذهلة من حيث الغنى المادي. فنحن امام الذهب، والفضة، والبرونز، والنحاس، والخزف، والفسيفساء، والرخام، والعاج، والخشب الثمين، ونحن امام الزمرد، والياقوت، والفيروز، وما الى ذلك من احجار كريمة، ستتحول في هذا الفن الى الوان وخطوط وحروف واقواس واشكال هندسية. مع هذه المادة سيتم التعدد،

■ فية مسجد الصخرة، ذهب. القدس (في الوسط) ■ صفحة من مصحف، خط كوفي قديم بماء الذهب. (الى اليمين) القرن ٨ م غطاء صندوق (الى اليسار) خشب، عاج، برونز، وذهب. اسبانيا - القرن ١٤ م ■ تقدم هذه النماذج شهادة واضحة على غنى المادة في الفن الاسلامي. في الوقت الذي لم تفرض فيه المادة، على الرغم من غناها وتعددتها وخصوصيتها كمادة، شروطا أو صفات مستقلة، على منهجية الفن الاسلامي. بل على العكس، فانها قد امتثلت لشروط المنهج نفسه ■





■ سقف مقبرة الشاعر حافظ في  
شوراز / إيران (فوق) ■ وصورة  
النقطة بأنن خاص، لتفصيل من  
زخارف الروضة الرضوية في مشهد  
/ إيران (الى اليمين) ■

وستجدد صورة الواحد الى ما  
لانهية. فالعمل الفني نفسه اذا تحقق  
بواسطة الخشب، هو غيره، اذا تحقق  
بواسطة النحاس او الذهب. واذا  
تغيرت الالوان، سيتغير ايضا العمل  
الفني، من حيث حضوره.  
فالاشكال نفسها اذا تغيرت الوانها  
او تغيرت مادتها، تغيرت ايماءاتها  
واشاراتها.  
معنى ذلك، ان المادة نفسها  
ستشارك هنا في اصفاء حالات  
جديدة، او ايماءات جديدة. وهي  
التي سوف تعطي العنصر الواحد  
امكانية التعدد. لماذا؟

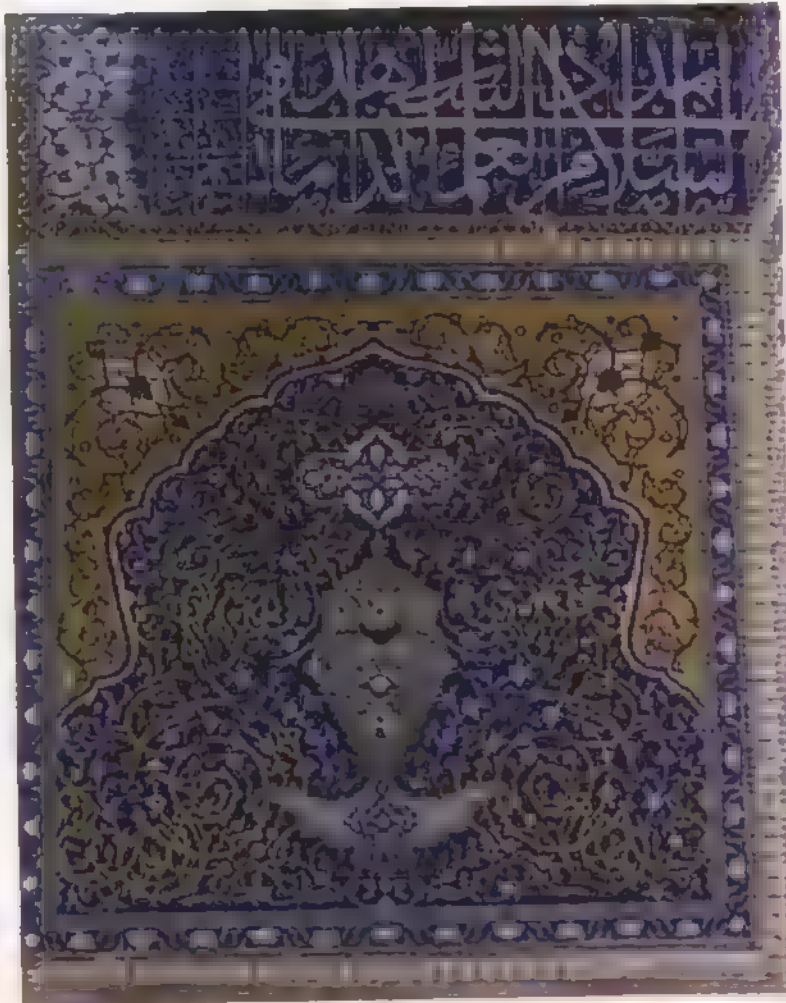


## المادة كجمال

ان الانطلاق من القيم الفنية الحديثة، يكشف لنا عن اجوبة مقنعة لهذه الظاهرة الفريدة في الفن الاسلامي. فلقد نادت القيم الحديثة باستقلالية العناصر الفنية كلفة قائمة بذاتها، ف اشارت الى الالوان كونها كائنا حيا له حضوره المستقل، كما اشارت الى المادة، سواء أكانت هذه المادة بياض الاوراق، ام صلابة الحجر، ام نظافة المعدن، ام خصائص النسيج، بأنها تحمل في ذاتها قيمة فنية. ولقد انتبه النحات الحديث الى طبيعة الحجر نفسها، كما انتبه الحفار الى طبيعة البرونز، او النحاس، او الاوراق، وبالتالي لقد اعطى الفنان الحديث المجال واسعا للمادة الطبيعية حتى تشارك هي نفسها في الحديث عن نفسها كجزء لا يتجزأ من حديث العمل الفني واذا كان النحات رودان قد اشار الى انه لا يقوم في نحته الا بازالة الزوائد عن الحجر، فان نحات قرن العشرين لم يفعل غير انه شق الحجر لكي يكشف عن داخله، او انه جاء بصخرة ليسمىها نحتاً، او عملاً فنياً. في الفن الاسلامي، يبدو الاهتمام بالمادة كجزء لا يتجزأ من العمل الفني اهتماماً اساسياً واهتماماً مبدئياً. فقد جاء هذا الاهتمام بالمادة وحضورها الفعال كجزء لا يتجزأ من العمل الفني، من سعي الفنان الى الكمال، وسعيه الى المطلق، فلم يقل

الفنان المسلم ان الالوان كائن حي. بل توجه حين اراد ان يلون الى المواد الحية نفسها. فالاحجار الكريمة التي تتحول في الفن الاسلامي الى لون ازرق او احمر او اصفر او اخضر، تبقى مادة حية وستبقى الحياة فيها امراً واقعياً ملموساً، وليس امراً متوهماً او افتراضياً. فقد لا نستطيع ان نفصل، حضور الذهب او حضور الفضة، وما يثيره في الانسان، من تأثيرات، عن العمل الفني. صحيح ان الذهب يشكل في هذا الفن حدود اصلاص مربع، او خطوطاً تشبه

■ تشهد ألوان سقف القبة (الى اليمين)، وزخرفة جدار الروضة (تحت)، شهادة واضحة على الحيوية المثيرة في الألوان المستخرجة من العناصر الطبيعية، أو الأحجار الكريمة. وهي في الوقت نفسه، كالمادة الثمينة، لا تفرض خصوصيتها كألوان، بقدر ما تنضم الى منطق التشكيل ومنهجية الصرامة ■









■ جانب من مدرسة العطارين في فاس / المغرب (الى اليمين). والجزء الأعلى من محراب المسجد الصغير لسيدى بلحسن في تلمسان / الجزائر (فوق). يقدم هذان النموذجان للجمالان لأساليب متنوعة في فن الحفر، الخط، والزخرفة، ومواد مختلفة من خشب وحجر وجص، شهادة بارزة على الاتقان كسمة أساسية من سمات الموهب في الفن الاسلامي ■

الفني اي ان الفنان هنا وظف صفاتها كجزء لا ينفك من المعنى الذي اراده او اراد الوصول اليه الا انها لم تحفظ بهذا الانحلال بالصفات والخصائص في العمل الفني الاسلامي. بل احتفظت بلحمتها كإداة نادرة وكإداة غنية وكيفية فهي على سبيل المثال لم تؤثر على الخط من حيث جماليته وحضوره ومنطقه الجمالي. بل هي زادت من قيمة الحرف او المداد الذي كتب فيه الخط.

#### هامش رقم (٥)

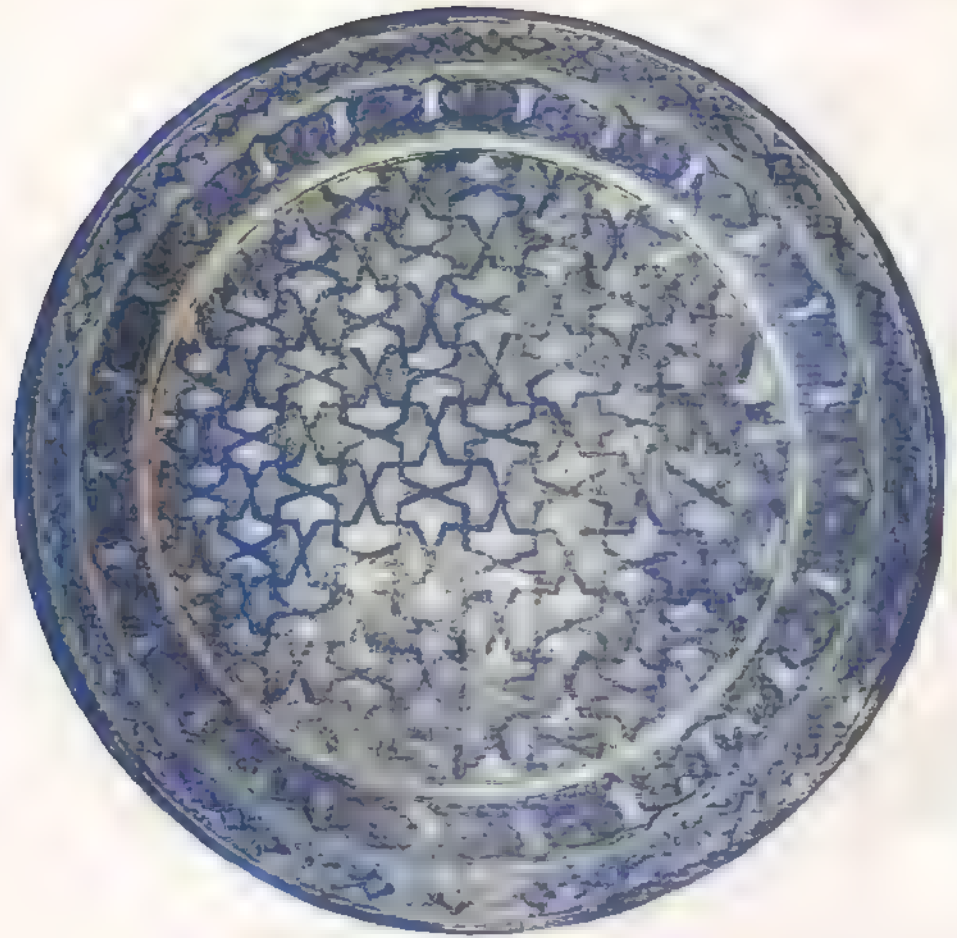
علينا ان نغير هنا دور المادة في الفن الاسلامي عن دورها في الفنون الحديثة او في الفن الغربي عامة. فلقد حافظت المادة في الفنون الغربية على صفاتها وخصائصها. وعلى اساس هذه الصفات وهذه الخصائص اخترعت كجزء لا ينفك من العمل

الذي يقدمه الفيروز، والاحمر الذي يعكسه الياقوت، انما هو اللمعان الى حد بعيد خطوط ورقة غار، او زهرة، او يشكل اللون الاصفر، الا انه يبقى ذهباً اي مادة نادرة لها حضورها الخاص، ولها تأثيرها الخاص ايضا. فالذهب او الفضة او العاج، او النحاس، او خشب السنت، او الجوز، او المينا او الخزف، هي كذلك تجليات تشهد بدورها على الحياة الخفية السارية في مسام الوجود بأسره، وبالتالي فانها الشهادة الكبرى على الحق الواحد، اصل كل شيء، وهدف كل شيء. (٥)

### المادة كشاهد اتقان

ان الذهب الى المعادن الثمينة والى الاحجار الكريمة هو ايضا تحقيق مثالي للاتقان، ذلك ان القصد من اللجوء الى هذه المواد كما يتبين لنا عند تأملنا لاي اثر فني، هو في تحقيق او في الوصول الى جمال اعلى او كمال افضل. فلم يستقل الذهب او الفضة او الفيروز كإداة قائمة بذاتها، بل هي مواد تختل عن ذواتها اذا جاز التعبير لتكون خطاً او شكلاً او نقطة او سطراً او لونا، اي انها لم تكن لتزيد العمل الفني قيمة مادية بل لتزيده قيمة فنية.

ان اللمعان الذي يقدمه الذهب، والصفاء الذي تضيفه الفضة، والبياض الذي يطلقه العاج، والازرق



■ صحن خزف، الفترة  
المملوكية. مصر، القرن ١٤ م.  
(مجموعة خاصة) لاحظ الزخرفة  
القليلة على اسلوب الخيط، والتي  
تتخللها زخرفة بسيطة على اسلوب  
الرمي ■

والبياض والصفار والاحمرار الاكمل،  
اي هو الاشارة الى مطلق اللمعان  
ومطلق الصفاء، ومطلق البياض،  
ومطلق الاحمرار. فليس المقصود هنا  
الاشارة الى الابيض، او الاصفر،  
كلون فحسب، بل المقصود هنا  
الابيض كشهادة وكتجل لحقيقة  
وجودية، هي بدورها شهادة وتجل  
لحقيقة غيبية الهية.

لقد غاب الموضوع عن الفن  
الاسلامي، كما غاب الفنان، كما  
غاب الحدث، لان الذي حضر،  
كان الوجود باسره، كتجل من  
تجليات الحق الواحد الذي تعدد  
من دون ان يفقد احاديته.



الفصل الثاني

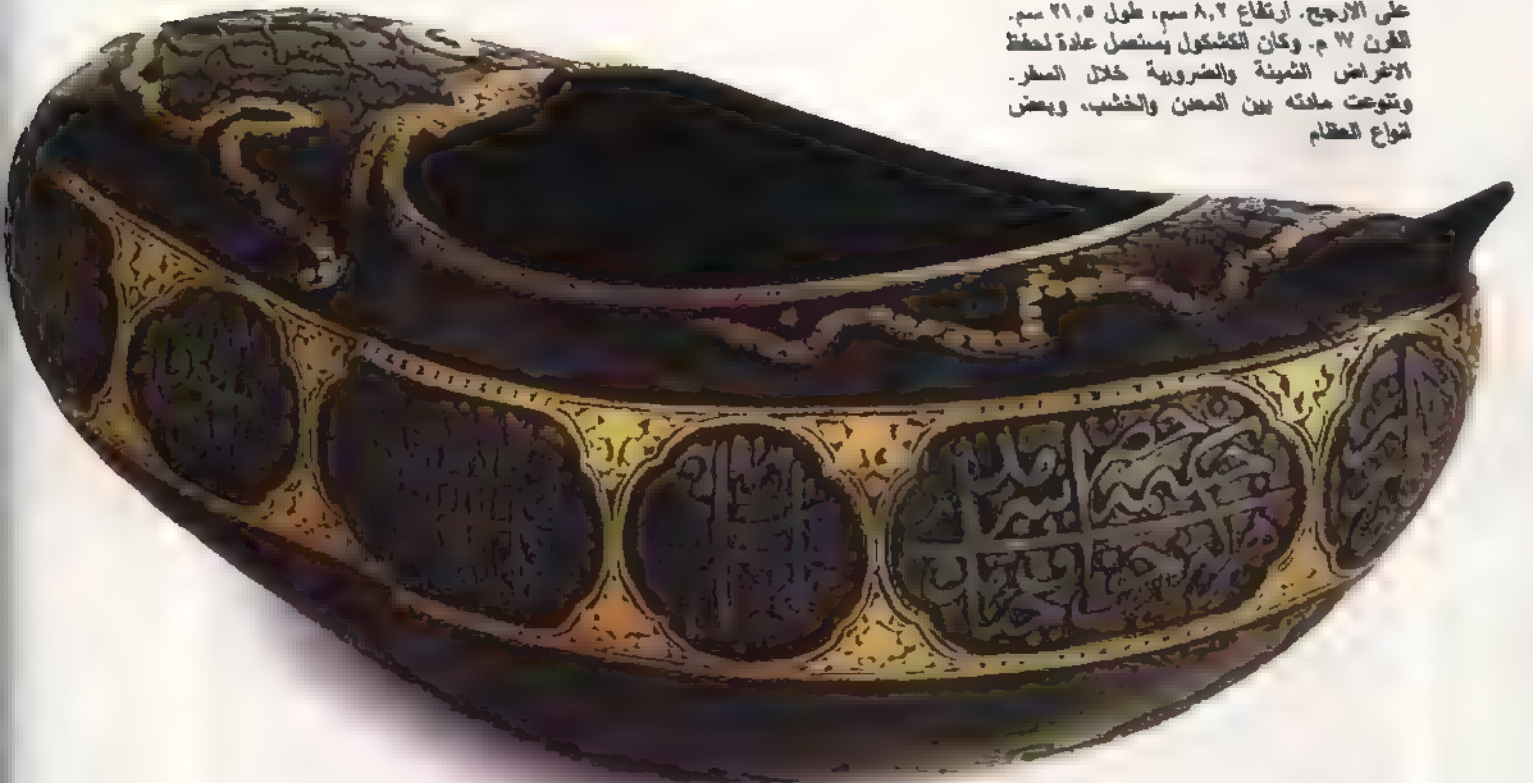
# الفن الوطائي

بين الاعتراف والشهرة

مؤلف: د. محمد عبد الحليم  
مترجم: د. محمد عبد الحليم  
مراجعة: د. محمد عبد الحليم  
تصميم: د. محمد عبد الحليم  
طبعة: ١٤٢٥ هـ  
الطبعة الأولى: ١٤٢٥ هـ



■ كشكول معني  
مكنت بالذهب ومخطط (تحت). أفغانستان  
على الأرجح. ارتفاع ٨,٢ سم، طول ٢١,٥ سم.  
القرن ١٧ م. وكان الكشكول يمتص عادة لحفظ  
النفوس الثمينة والضروية خلال المطر.  
وتنوع مادته بين المعدن والخشب، وبعض  
أنواع العظام







■ وجهها دينار أموي، (الصفحة الأولى / إلى اليمين، فوق وتحت) يرجع سكته في مدينة «أفريقيا». والتي يعتقد المؤرخون بأنها الاسم القديم لمدينة القيروان التونسية حالياً. ويعود تاريخ السك إلى عام ١٠٣ هـ ■ وجهها دينار بويه، فضة، عهد أبي طالب رستم. (الصفحة الأولى / في الوسط، فوق وتحت) سك في المحمية، النصف الثاني من القرن الرابع الهجري. أواخر القرن العاشر الميلادي. زنة ١١,١٣ غ. قطر ٤٢,٥ ملم ■ وجهها دينار من انصر الأيوبي (الصفحة الأولى / إلى اليسار، فوق وتحت). سكته صلاح الدين الأيوبي عام ٥٨٣ للهجرة، تخليداً للكرى استعادة القدس من الصليبيين ■ وجهها دينار أموي، ذهب (هذه الصفحة / فوق). عهد عبد الملك بن مروان. من دون تاريخ. وإن كان من المرجح سكته في دمشق بين السنوات ٧٤ / ٧٥ للهجرة. أواخر القرن السابع الميلادي. زنة ٤,٣٥ غ. قطر ٢٠ ملم ■ وجهها دينار عباسي، ذهب (تحت). عهد المعتز (٢٨٢ / ٢٩٠ هـ - ٨٩٥ / ٩٣٢ م). دون تاريخ. زنة ٤,١٧ غ. قطر ٢٢ ملم ■

ومن خلال تأملنا للعملات الإسلامية، نلاحظ أن معظمها كان يحمل التسمية والشهانتين، إلى جانب عبارات أخرى، كسم الخليفة أو الحاكم. ويمكننا الانطلاق من هذه الظاهرة، لملاحظة الجمع بين الشأن الديني والديني، بين الوظيفة الدنيوية والوظيفة الروحية التي يؤديها الفن الإسلامي في كل أنواعه ■

بين الوظيفة الدنيوية والوظيفة الروحية التي يؤديها الفن الإسلامي في كل أنواعه ■

#### هامش رقم (١)

لم تشكل الآثار الفنية المصرية القديمة أو الأثر حضارة وادي النهرين المكتشفة حديثاً آيات فنية مذهلة ومدهشة على الصعيد الجمالي والإبداعي فحسب، بل هي تاريخ واضح للأفكار والمعتقدات الفلسفية والسياسية والدينية التي حملتها هذه الحضارات القديمة. كذلك على الرغم من الفنية الدقيقة التي جسدها الأقنونات البيزنطية فإن وظيفتها كرسالة دينية هي التي طغت على جاليتها واكسبتها قدسيته عبر مئات السنين، ولا نخطئ كثيراً إذا رحنا نقرأ فنون اليونان أو فنون النهضة الأوروبية كتاريخ أصغر للمجتمع اليوناني أو للمجتمع الأوروبي. كذلك لا نستطيع فهم اللوحة الحديثة الطالعة من ثورة الفن الحديث إذا لم نصنع اليها كجواب أو كرد فعل على الثورة الصناعية، أو على سقوط السلطة الدينية والاقطاعية، أو الحروب الجديدة كالحرب العالمية الأولى والثانية.

كفاحها أو انتصاراتها، ولا يزال الكثير من المؤرخين والباحثين والنقاد يستنجد بالآثار الفنية لقراءة ماضي الأفكار وماضي الصراعات وماضي المقاصد والأهداف السياسية والاجتماعية والدينية (١). وبالتالي فإن وظائف الفن بعامة جزء لا يتجزأ من أهدافه وحقيقته.

الا أن وظائفية الفن الإسلامي تختلف عن هذه الوظائف التي يمكن لنا أن نقرأها في الفنون الأخرى. فهي ليست رسالة خفية ولا هي شهادة. بل هي حقيقة مبدئية.

من هنا فإن وظائفية الفن الإسلامي تطرح أمامنا أكثر من سؤال وأكثر من دلالة، سواء أكان القصد، قراءة جامعة تسعى للوصول إلى رؤيا جمالية فنية عامة، أم كان

## وظيفية الفن الإسلامي كسمة مميزة

مع وظائفية الفن الإسلامي، نقف أمام ميزة أو بالأحرى أمام خصوصية، قد تكون الخصوصية الأبرز لهذا الفن، تميزه وتفرده بين الفنون الأخرى التي عرفتها الحضارات السابقة أو اللاحقة.

لقد أدت جميع الفنون وظيفة ما، خارج دائرة الفن، أي دائرة الجمال الصرف. ومن السهل أن نعيد، في كل وقت، قراءة الفنون كرسائل خفية موجهة من قبل السلطة الحاكمة، محددة وواضحة في مقاصدها وغاياتها، أو كشهادات في آمال وطموحات الشعوب في



■ قلادة ذهب، رقائيق وإسلاك.  
مطورة ومطعمة بالمعاج ومحصنة  
بالياقوت، الزمرد، المس،  
والكريستال الصخري، كما تتكلى منها  
حيات من اللؤلؤ. ارتفاعها، بما فيه-  
حيات اللؤلؤ ٩,٣ سم. شمال الهند،  
القرن ١٨ م على الأرجح. متحف  
الفن الإسلامي - الكويت ■

الصفات الأساسية، بل تشكل،  
عندما تتعدد دلائلها، وعندما تترام  
الأسئلة التي تطرحها، العناوين  
الكبرى للفلسفة الجمالية، التي  
انطلق منها الفن الإسلامي، مستمرا  
فنا خاصا مميزا، عبر الألف سنة  
الماضية.

القصد المضي قدما في الحوار القائم  
حول القيم الفنية السائدة الآن.

فوظائفية الفن الإسلامي، لا تشكل  
أحدى الخصوصيات الجوهرية، التي  
قام عليها هذا الفن فحسب، كما أنها  
لا تتوقف عند حدود صفة من



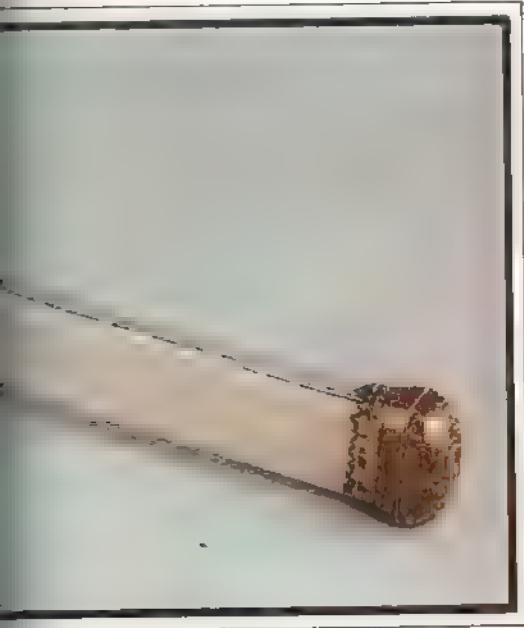


■ سوار (فوق). ذهب، رقائق  
واسلاك. مزخرف بأساليب الطرق  
والتخريم والتفجير. أقصى قطره ٦ سم،  
إيران، القرن ١٢ - ١٣ م. ■ خاتم  
(تحت) إلى اليمين واليسار). ذهب.  
رقائق واسلاك. مزخرف بواسطة  
الاسلاك والطرق. أقصى قطره ١,٨  
سم سوريا، القرن ١١ م. متحف الفن  
الإسلامي - الكويت ■

سواء أكانت مرتبطة بالدين مباشرة،  
أم كانت تنحدر من رؤيا روحية،  
فإنها تبدو من جانب ثان، وظائفية  
نفعية، استهلاكية، منفصلة تمام  
الانفصال عن وظيفية أو هدفية الفن  
التقليدية.

## الوظائفية بين الشهادة والمنفعة

فإن بدت وظائفية الفن  
الإسلامي من جهة، وظائفية فنية  
جمالية، تتماثل ووظائفية الفن عامة،



السجاد، والخزفيات،  
والخشبيات، والنحاسيات  
والخطوط، وما الى ذلك من اعمال  
فنية تجلى فيها الفن الاسلامي بكل  
خصوصياته وصفاته الكبرى. ادت  
وظيفة نفعية، استهلاكية، حسية  
محض. لقد ادفأت السجادة الجسد



■ منقطة وشوكة معاً. فضة  
مطعمة بالعاج، ارتفاع ١٤,٥ سم.  
إيران، القرن ١٢ م. ومن الكلمات  
التي حُفرت في محيط دائرة المنقطة:  
القوة لله. الملك لله. لله الكبر. لله  
العزة. الخ... (متحف الفن الاسلامي  
- الكويت) ■



■ ملقمة. نحاس مكنت بالذهب  
والفضة، مطعم بالعاج. موقعة (أفريق)  
لوحة القلل بهارة: «عمل محمود  
بن منقر، سنة ثمانين وستمائة».  
وتمثل رسومها الأبراج الفلكية. عام  
١٢٨١ م. ارتفاع ٣,٢ سم، طول  
١٩,٧ سم، عرض ٤,٣ سم. المتحف  
البروطاني - لندن ■



■ ملقمة وبوابة معاً. فضة.  
نحاس، وبالقوت. طول ٣٥ سم.  
تركها، منتصف القرن ١٨ م ■

المنسوج والملون، قميصاً، وجبة ،  
وعمامة، وغطاء. وصار الخط الانيق  
المتناسق عنواناً لكتاب، او اسماً لحد،  
او قرية، او مدينة.

لقد توظف الفن في الحياة  
اليومية، وفي الحياة الحسية كوسائل،  
وادوات، وآلات. لبت الحاجات  
الاجتماعية، والحياتية اليومية. في ادق  
تفاصيلها واصغرهما، من اللباس الى  
المأكل والمشرب والمأوى والمجلس، وإلى  
ما يرافق المرء في مسيرته الحياتية، من  
سرير الولادة الى شاهد القبر.

## الوظيفة والصناعة

كان يمكن ان نسمي هذه  
الاعمال، ادوات وآلات وحسب.  
ونلغي كلمة فن، ونستبدلها بكلمة  
صناعة، لولا ان هذه السجادة، او  
هذا الابريق، او هذه الملقمة، او هذا  
القميص، او هذا العنوان، لم يكن في  
الوقت نفسه، صفحة فن محكم  
النظام، متناسق الصفات  
والخصائص، يوحد جوهر فني  
واحد، ورؤيا جمالية واحدة وفلسفة  
ابداعية واحدة. فليست السجادة  
صوقاً معقوداً فحسب، بل هي  
رسم، وشكل، ولون، وهندسة،  
ونظام، ونسب، تشكل بدورها،  
العناصر الفنية التي قام عليها الفن  
الاسلامي ككل. كذلك، ليس  
صحن النحاس معدناً اصفر، او  
احمر، بل هو تخطيط، وحفر،  
وتكفيت، وكلام، وممس، ورمز،

البارد، صارت خيمة وستارة، والابريق  
صار وعاء لماء عذب. وصحن  
النحاس، صار قصعة لغسل صاف،  
او اثناء لماء وضوء. وصار الخشب  
المحفور باباً، ونافاذة، وسقفاً،  
وكرسیاء وسريراً، وصندوقاً، وقبراً،  
وصار الحرير، او الكتان، او القطن



■ زوج حلق (فوق / الى اليسار). ذهب، رقائيق، اسلاك، حبيبات، خط: سورة الاخلاص. مينا ولؤلؤ. أقصى الارتفاع 4,8 سم. الاتنلس، القرن ١٢ م ■ زوج حلق (في الومط). ذهب، رقائيق واسلاك، أقصى القطر 4,2 سم. سوريا او مصر. النصف الثاني من القرن ١٤ م ■ مشط (تحت) كوستال صخري. محفور ومطعم بالذهب. محصص بالحجارة الكريمة، باقوت وزمرد. طول ١٢,٧ سم، تركيا، القرن ١٧ ■ متحف الفن الاسلامي - الكويت





فنية، حبا في الكتابة عينها، دون  
ان تكون القراءة، هي غايته  
منها؟»

الا ان جلال الدين الرومي  
نفسه، هو الذي قال:

«ان الصورة الظاهرة، انما  
رسمت لكي تدرك الصورة الباطنة،  
والصورة الاخيرة تشكلت من  
اجل ادراك صورة باطنة اخرى،  
على قدر نفاذ بصيرتك».

معنى ذلك، انه، في الوقت الذي  
يجمع، الفن الاسلامي، بين الجمال  
والمنفعة، يستقل بقايته او بقصده  
الفلسفي والابداعي استقلالاً  
مدهشاً. بحيث لا تتأثر هذه الغاية  
بوظائفية ونفعية هذا الفن المباشرة.

وليس العنوان حروفاً تتلاصق لتؤدي  
معنى ما، اي ليس العنوان لغة  
فحسب، بل هو شكل، ونظام،  
وتناسق، ولين، وهندسة، وتشكيل،  
ورمز ايضا.

ثمة، فن ومنفعة، الا ان العلاقة  
بين الفن والمنفعة، لا تتوقف في الفن  
الاسلامي، عند المعاني، او الحدود،  
التي عرفتها الفنون القديمة او الفنون  
الحديثة، صحيح، لقد تساءل  
جلال الدين الرومي:

«— هل يرسم اي رسام  
صورة جميلة حبا في الصورة  
نفسها، دون ان يأمل المنفعة من  
ورائها.

— وهل يكتب خطاط كتابة

■ بوق صيد. عاج  
مطوّر. أقصى طوله ٤٢.٧  
سم. القرن ١١ / ١٢ م ■





■ علبة (أفوق). برونز مكنت بالفضة، مزخرف بأشكال حيوانية ونباتية. ومخطط بهارات «العز» والاقبال.. والدولة. والسعادة.. والنعابة. والقناعة. والعارفة. الخ. « طول ١٧ سم، عرض ١٢ سم ■ الهند، عام ١٢٠٠ م. مجموعة خاصة ■ فنجان (في الوسط). برونز. مكنت بالفضة، ملون ومزخرف. قطر ٩,٣ سم، ارتفاع ٣,٥ خراسان، عام ١٢٠٠ / مجموعة خاصة ■ علبة لحمل القرآن (في الوسط إلى اليسار). بذهب، رقائق واسلاك. مزخرفة، مطبوعة، ملونة، ومخططة بهارات: الملك لله. ارتفاع ١,١ سم. إيران، القرن ١٠ م ■ زوج أساور (إلى اليسار، فوق وتحت). ذهب، رقائق واسلاك. مزخرف بأسلوب الطرق والتفجير، ومخطط. قطر ٨ سم. سوريا، القرن ١١ م ■ متحف الفن الإسلامي - الكويت

ذلك انها غاية باطنية رمزية على حد تعبير جلال الدين، او حسب تعبير الغزالي الذي يؤكد ان الوقوف ازاءها يحتاج الى «العلم والقدرة».

## الرمزية والباطنية

ان «العلم والقدرة» يقولان لنا:

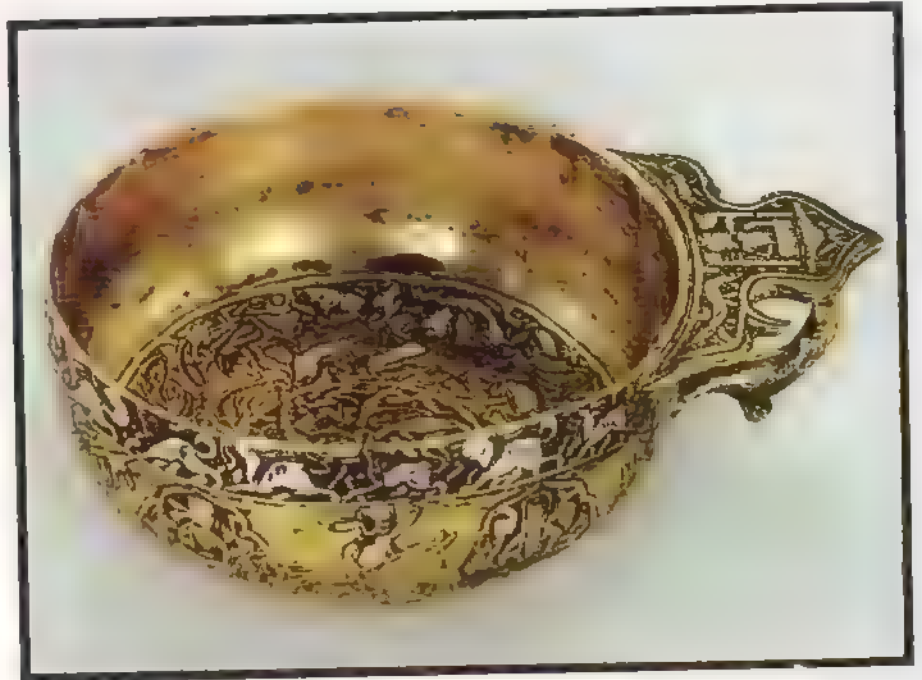


انه علينا ان نقيم التوازن بين قطبي  
الثنائية، ونعترهما تجلياً لجوهر خفي،  
و«نفاذ البصيرة» يقول لنا: اننا امام  
فن، في الوقت الذي يتوزع فيه الى  
ثنائيات، يشهد على وحدة تمحو  
الحدود الفاصلة بين الفن والصناعة،  
بين الجمالية والحرفية، بين الروحية  
والحسية، بين المجانية والنفعية... اي  
بين القلب واليد، بين الغيب  
والوجود.

فاذا وقفنا عند رمزية السجاد، او

السجادة، كان يسمى دائماً  
«الجنة» اي تصغيراً لكلمة  
«جنة». فالسجاد، اذن، يتحدث  
عن الغيب، ويعلم السالك، طرق  
الوصول.

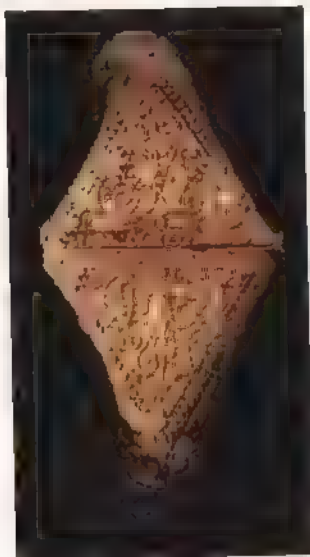
وستقرأ، كذلك، في نظامية،  
وهندسية الرقش، النظام الخفي  
الذي يحكم الوجود في ظاهره، من  
فضاء وكواكب وارض ونبات.  
وفي باطنه، من مراتب ومقامات  
واحوال وارواح. وستقرأ،



رمزية التحاسيات، او الخزفيات،  
ستنقرأ، على سبيل المثال، «الاطر»  
و«الهوامش» المتكررة في كل  
سجادة، مراتب او ادوار، او  
مقامات، حيث تقف هذه  
«الاطر» كمراحل لا بد منها  
للوصول الى قلب السجادة،  
والذي هو رمز للجنة. فقلب

كذلك، في رمزية الخط، صفاء  
القلب، وهندسة الروح. وستقرأ  
كلما كشفنا حجاباً سراً اخر.  
على قدر نفاذ بصيرتنا.

من هذا المنطلق تكتسب وظائف  
الفن الاسلامي، صفات خاصة،  
تدفعنا الى ايجاد الخيط الذي يصل



الخ.». وقطب يستجيب الى نداء الحاجة الانية لدى الانسان الفرد، او الانسان الجماعي في تكيفه مع العالم المحيط به (الصلاة والجاه والراحة وشروط الحياة الاجتماعية).

وهي ايضا، وظائفية عملية تتجلى في قطبين: قطب الفنان المبدع، وقطب الصانع المنفذ، ففي الوقت الذي جمعت فيه هذه الثنائية بين الاقطاب الاخرى، فانها تجمع هنا بين هذين القطبين. بحيث يصعب التمييز بين الفنان والصانع، اي بين الفن والصناعة، اي بين الشهادة والمهارة. والتاريخ الفني الشرقي عامة والاسلامي خاصة، لم يميز كثيرا بين هاتين التسميتين، فكثيرا ما كان يسمى الخط صناعة، والخطاط صانعا.

## وظائفية الفن الاسلامي وظائفية الفن الغربي

ربما اذا اقمنا مقارنة بين وظائفية الفن الاسلامي، وبين وظائفية الفنون الاخرى، وبخاصة الفنون الغربية، منذ عصر نهضتها الشهيرة، نتضح امامنا فرادة هذه الوظائفية، ويسهل علينا، فيما بعد، ان نمسك بالخيط الجامع بين الخيوط، في نسيج فني واحد.

فلقد حمل الفن دائما، وعلى مر العصور، وظيفة اثارت دائما، ولا تزال تثير، حتى الان، جدلا فنيا واسعا. لكن وظائفية الفنون الغربية،

ويجمع ويوحد الخيوط في نسيج واحد.

انها اذن، من حيث الوصف، وظائفية تلزم منهج الثنائية المتعددة المتوالدة من نفسها. فهي وظائفية فنية محضة تتجلى في قطبين: قطب يشهد على الغيب عن طريق الدين، او الروحانية، وقطب يشهد على فلسفة جمالية شاملة. (فالخط ينقل الكلام الموحى، ويسعى الى جمالية شكلية) وهي وظائفية نفعية استهلاكية تتجلى في قطبين ايضا: قطب يستجيب الى نداءات الحس الغرائزي (البرد والعطش والجوع..

■ مشكاة. زجاج مزخرف ومطلي بالميناء. مصر، القرن ١٤ م. متحف الفن الاسلامي - القاهرة ■





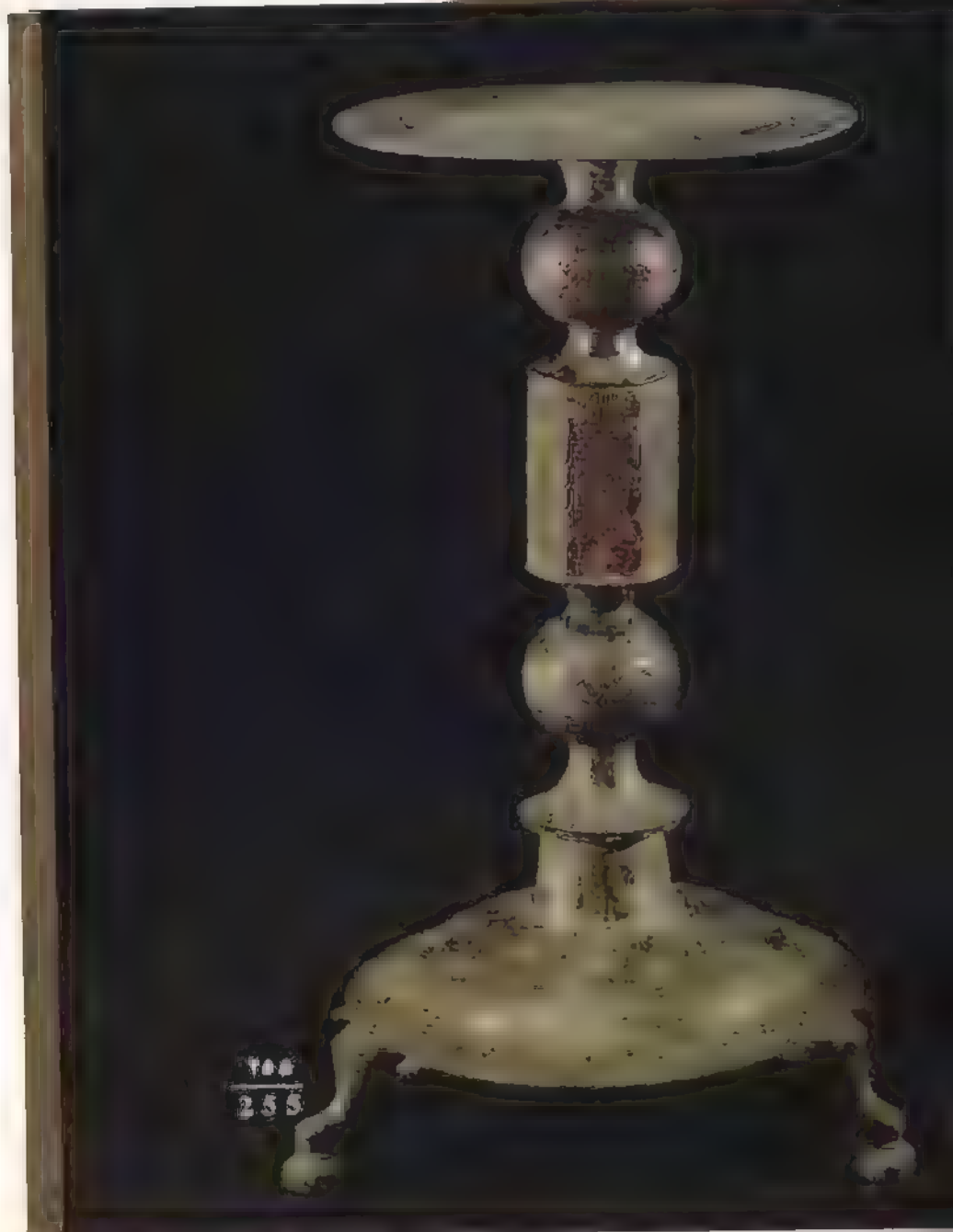
■ مشكاة. زجاج مدغش.  
مزخرف. ومحطط. سوريا. حمص  
القرن ٨ هـ / ١٤ م. متحف  
دمشق ■

الأوروية واليونانية القديمة، انحصرت  
بالعمل الفني نفسه، كطرف مستقل  
يقف ازاء الانسان المشاهد، حاملا  
رسالة ما. اي ان هذه الوظائف لم  
تفصل عن العمل الفني، لوحة او  
نحتا او جدران، كما انفصلت  
وظائف السجادة عن كون السجادة  
عملا فنيا.

لقد ارتبطت، اذن، وظائف  
الفنون الغربية، في معظم تجلياتها،  
بالمصنوع الذي كان يجسده، او  
يتناوله الفن، وبطريقة معاجة هذا



■ قاعة شمعدان / مصباح. برونز  
محفور ومخطط، ارتفاع ٥١ سم.  
مصر، القرن ١١ م. متحف الفن  
الإسلامي - الكويت ■



٢٥٥  
٢٥٥



او ابريقا او سجادة او قصعة للماء،  
او بابا او نافذة، وان كانت هاتان  
اللوحتان (لوحة دافنتشي وبول كليه)  
تلتقيان في مستوى واحد، من جهة  
التقويم الفني الموضوعي، او من جهة  
المستوى الابداعي، مع فن الخط، او  
فن الرقش، او فن الحفر، كتجليات  
فنية قائمة بذاتها.

لكن الفارق البارز في هذه  
المقارنة، هو عدم مشاركة الفن الغربي  
للجسد في نموه وحياته ووجوده.  
الجسد في جوعه، وعطشه، ولباسه،  
ومأواه. اي ان الفارق، هو في عدم  
تحول العمل الفني الغربي، في مجمله،  
الى اداة او آلة، اذا جاز التعبير. فلقد  
ظل العمل الفني الغربي مستقلا

المضمون، وبالتالي، فان العمل  
الفني، منذ عصر النهضة، حتى  
القرن العشرين، ظل على مسافة  
حسية من المرء المشاهد، او المتذوق.  
لقد ادت اللوحات، والجداريات،  
والمنحوتات، والرسوم، وظائف عديدة  
غير هذه القرون الخمسة الماضية.  
لكنها، وفي معظمها، لم تصل الى  
حدود الوظائفية، التي ادتها الفنون  
الاسلامية، اي الى حدود الوظائفية  
الاستهلاكية، النفعية. والحسية  
الصرف. والتي تلبي حاجات الفرد،  
وتستجيب لنداء الغرائز الانسانية.  
فلم تكن اللوحة، ولا مرة، سواء تلك  
التي رسمها «ليوناردو دافنتشي»، او  
تلك التي رسمها «بول كليه»، طاولة

■ مطرة، خزف، مزخرفة،  
وملحمة بالذهب عند القاعدة، ولوحة  
الخط. تونسبور، القرن ١٤ م.  
مجموعة خاصة (فوق/ الى اليمين)  
■ مكحلة، برونز، مخطط ومحلور  
في اعلى العمل عبارات: «محمد»  
و«لا اله الا الله» بالاسلوب  
المعكوس. تركيا، المكتبة  
المسلمانية، القرن ١٧ م (في الوسط)  
■ طاولة (الى اليمين). عاج  
مخروط ومركب بالشكال هندسية.  
مصر او سوريا، القرن ١٤ م. متحف  
الفن الاسلامي - الكويت ■





٢٥٧  
257

تحولات هذا الصراع بين ارث الماضي والطبيعة والدات الاساسية. فكأن من الضرورة بروز تلك المسافة المحرمة التي انتصت بين الانسان المشاهد وبين العمل الفني. ذلك ان الوظيفة التي يؤديها هذا العمل، وظيفة معنوية ثقافية عامة.

## وظائفية الفن الحديث عودة الى منطق الفن الاسلامي

ربما استطعنا فهم وظائفية الفن الاسلامي كوظائفية فنية او كجزء لا يتجزأ من غاية الفن بعامه، اذا اصغينا الى بعض المواقف التي نتجت عن ثورة الفن الحديث في بداية هذا القرن في بعض العواصم الاوروبية، واعني بذلك حركة «البوهوس» وبعض الآراء والمواقف

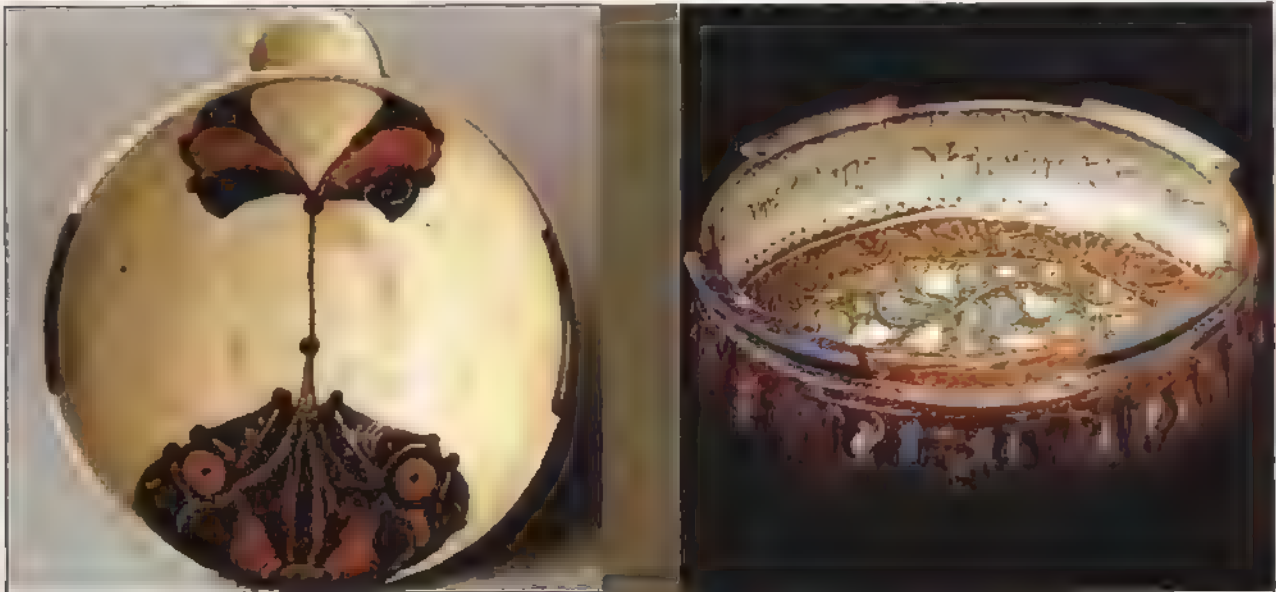
بداية. وبالتالي فان العلاقة بينه وبين الانسان، فردا او جماعة، ارتسمت في حدود العلاقة اثقافية المعنوية. وبكلام اوضح، اقام هذا الفن بينه وبين الانسان كوجود حسي، مسافة محرمة.

تجيء هذه المسافة من المضمون الذي عالجه الفن الغربي، ومن ارتباط وظيفة هذا الفن بهذا المضمون. ذلك ان المضمون الفني، اذا حاز لنا الاختصار، كان شهادة على صراع الحضارة الاوروبية نفسها، كحضارة جديدة. سعت منذ خطواتها الاولى ان تؤسس قيما جديدة للانسان الجديد. وكان شهادة على صراع الفنان الفرد بينه وبين نفسه. وبينه وبين العالم المحيط به. وقد تعددت وظيفة هذا الفن، على حسب درجات هذا الصراع في الحدة واللين، في الانتصار او الانهزام، في القبول والرفض، دون ان تنفصل، او تستقل عن المضمون — الشهادة على

■ قدر (تحت) الى اليمين)، مواد مختلفة، مينا، وطلاء شفاف. مزخرفة، ملونة، ومخططة بكتابة عربية وفارسية. قطر ٢٣,٢ سم. ايران، كلشان. مؤرخة في شوال ٦٦٤ هـ/ كانون الثاني (يناير) ١٢٦٨ م ■ قصعة بمصب (الى اليسار). فخار ومينا، مطلي، مشوي، وملون. أقصى القطر ٢١,٣ سم. ايران، نيسابور، القرن ١٠ م ■ علية (فوق) الى اليمين)، عاج ونحاس. مزخرفة بأسلوب الحفر، ومخططة بعبارة «لا غالب إلا الله». قطر ٨,٥ سم. الاندلس، غرناطة. القرن ١٤ م ■ مرآة من الخلف (الى اليسار). برونز مصبوك ومزخرف. مخطط بعبارات: «العز والبقاء، والدولة والبهاء، والرفعة والثناء، والخيطة والعماد، والملك والثناء، والقدرة والآلاء لصاحبه ابدا...». قطر ١١,٤ سم، تركيا او العراق. القرن ١٣ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■

مامش رقم ٢

بشير الناقد محمود السبوي في كتابه «الفن في القرن العشرين — دار المعارف» الى حركة البوهوس كحركة تأسست عام ١٩١٩، و«كانت عبارة عن جماعة للتصميم يمكن النظر اليها على انها امتداد لأفكار التي عمت وتوعدت منذ وقت وليام موريس





كان اساس المدرسة هو الحاجة الى جهد جماعي، لتغير مظهر الحياة بوجه عام». ثم يقول: «ومن الضروري ان نتذكر، ما كان عليه التصميم في تاريخ مدارس التصميم في القرن التاسع عشر في انكلترا. والتي كانت تسعى لايجاد نوع من الصلة بين الفن والصناعة.

ولكن بدون مفهوم واضح، او تصور لامكانية ايجاد هذا الربط لتحقيق تلك الفكرة الرائدة. اما في اليوهوس فقد امكن تدريس العمارة والتصميم الداخلي، والتصوير، والنحت، والفوتوغرافية، وتصميم المسرح، والباله، والافلام السينمائية، والحرف، واشغال المعادن، وطباعة المنسوجات، والتصميم الانشائي. كما كانت تعالج لياذعى الوظيفة التي تقوم بحل المشكلات الفردية القائمة - لقد استطاعت مدرسة اليوهوس ان تعالج الاساسيات، للدرجة التي اصبح لها تأثيرها حتى الان في مدارس التصميم الناجحة في العالم. ازدهرت تلك الافكار اولا في فيمار ثم بعد ذلك في ديسو. وامكن لليوهوس تنمية وتوحيد اتجاهات التصميم الحديثة في كل من المانيا، وروسيا، وهولندا، وعلى الرغم من ان التقنية الصناعية احتلت مكانا عموما في خطة الدراسة، الا ان بعض الرسامين الذين قادوا حركة الفن الحديث كانوا بين اعضاء هيئة التدريس المقيمين في اليوهوس.

الفنان فازاريللي والفن الحركي. ففي تجربته وفي تفسيره وتفسيره لهذه التجربة الفنية اقتراب اخر من وظائفية الفن الاسلامي في بعض خصائصها واسبابها الجمالية الفلسفية المحضة. يقول فازاريللي:

«ان كلمة «فن» كلمة حديثة نسبيا وفي الحقيقة ان علم الآثار القديمة، وفن عصر النهضة، قد عرف «الانسان الصانع» ولم يعرف الفنان، بل تجاهله، فالتماثيل واللوحات الجدارية القديمة تعتبر جزءا من العمارة وهي - في نفس الوقت - عبارة عن تزيينات لهذه العناصر، وتحوي على العناصر الابداعية».

ويقول بكلام اوضح:  
«ان مفهوم الفن وفلسفته سوف يخضعان لتبدل حاسم تحت تأثير تطور الآلة، والمطبعة،

التي قال بها الفنان فازريلي المتأثرة بمنطق ومنهج الفن الاسلامي. فلقد برزت هذه الحركة اثر الحرب العالمية الاولى في المانيا لتحرر الفن من الذاتية وتنقله الى العام برفع وظيفته الاجتماعية الى مرتبة عالية واعتبارها الهدف الاسمي للفن. واذا راجعنا بتمعن ما جاءت وما قالت به هذه الحركة الفنية نقرب كثيرا من فهم وظائفية الفن الاسلامي كوظائفية فنية ذات قيمة ابداعية مثيرة. ومهما ابتعدت التفاسير العديدة واحيانا الاتهامات التي فسرت دوافع وغايات هذه الحركة فان مقولاتها وانعكاس هذه المقولات في الاعمال الفنية، شهدت ولا تزال تشهد شهادة كبرى على المنفعة التي تتوحد مع الجمالية. كما شهدت على امكانية التوحيد بين الابداع والصناعة. الموهبة والتقنية. وعلى امكانية العمل الجماعي على صعيد الفن (٢) كذلك تمكن الاشارة هنا الى



انه كلام، وباختصار، يصح على الوظائف التي حققها الفن الاسلامي منذ خطواته الاولى وكرر تحقيقها مئات السنين التي مضت، بحيث يبدو هذا الكلام الحديث كدعوة اكثر مما يبدو كمبدأ ساد او في طريق السيادة.

والراديو، والتلفزيون، ولسوف يستبدل الفنان المنعزل في برجه العاجي، بكائن مثقف وعالم، وعلى الأقل بشخص قادر على امتصاص الاحداث التي تجري حوله، وسوف يتحول الفنان من مجرد مراقب وشاهد يتأثر بما يرى، الى مشارك واع، قادر على تقديم تركيبات جديدة تتجاوز الاطروحات الموجودة...

«على الانانية ان تتخلي عن

■ مدفأة / مبخرة. نحاس مكلت  
بالفضة. مزخرف، مفرغ، ومخطط  
بصارات «صا عل برس المقر  
الكيم العالي المولي الاميري  
الكبري المحترمي المفدومي.....  
يدر اللين بيمري الظاهري.....»  
قطر ١٨,٥ سم. سوريا.  
القرن ١٢ م ■



## وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الاسلامية

الارادة الخلقية، بتعزيزه اياها،  
بحيث تتاح للنفس القدرة على  
الوقوف في وجه الاهواء بصورة  
فعالة ناجعة».

وعندما ينتقل «هيجل» الى تحديد  
الجمال. يقول:

«حتى يكون في مقدورنا ان  
نصدر حكما على الجمال،  
يتوجب علينا، بقدر الامكان، ان  
نركز اهتمامنا الرئيسي على المميزات  
التي يتكون منها كائن من  
الكائنات، او بعبارة ادق،  
السمات المميزة، التي تجعل منه  
ما هو كائن عليه، ويقصد  
بالسمة المميزة من حيث انها  
قانون للفن. «الفردية والتعبير،  
واللون المحلي، والظل، والنور،  
والتدرج الضوئي، والوضعية التي  
بها يختلف الموضوع عن موضوع  
اخر، والتي تمثل بالنسبة الى كل  
موضوع ما يجب ان يكونه» وهذا  
التعريف هو يحدد ذاته اكثر جلاء  
ووضوحا من تعاريف اخرى كثيرة  
غيره.

من الصعب جدا، قراءة هذه  
الغايات او هذه الجماليات التي يشير  
اليها هيجل كقوانين للفن، في اثار  
الفن الاسلامي. فاذا كان من

لنرجع الى بعض المواقف النظرية  
التي تناولت وظيفة، او غاية الفن،  
من وجهة النظر الغربية، ولنصغ الى  
«هيجل» في كتابه: «المدخل الى  
علم الجمال» عندما يلخص هذه  
النظريات، يقول هيجل:

«يمكن ان يقال ان هدف  
الفن، هو تلطيف الهمجية بوجه  
عام، وبالفعل يشكل هذا  
التلطيف للطباع، لدى شعب  
يحب الى طريق الحياة المتمدنة،  
الهدف الرئيسي المعزى الى الفن.  
وفوق هذا الهدف، يقع تهذيب  
الاخلاق الذي اعتبر لردح طويل  
من الزمن، اسمى الاهداف».

ويتوقف «هيجل» طويلا عند  
الاخلاق كهدف فيقول في مكان  
اخر: «ان تهذيب الاخلاق هو  
الذي يشكل هدف الفن».

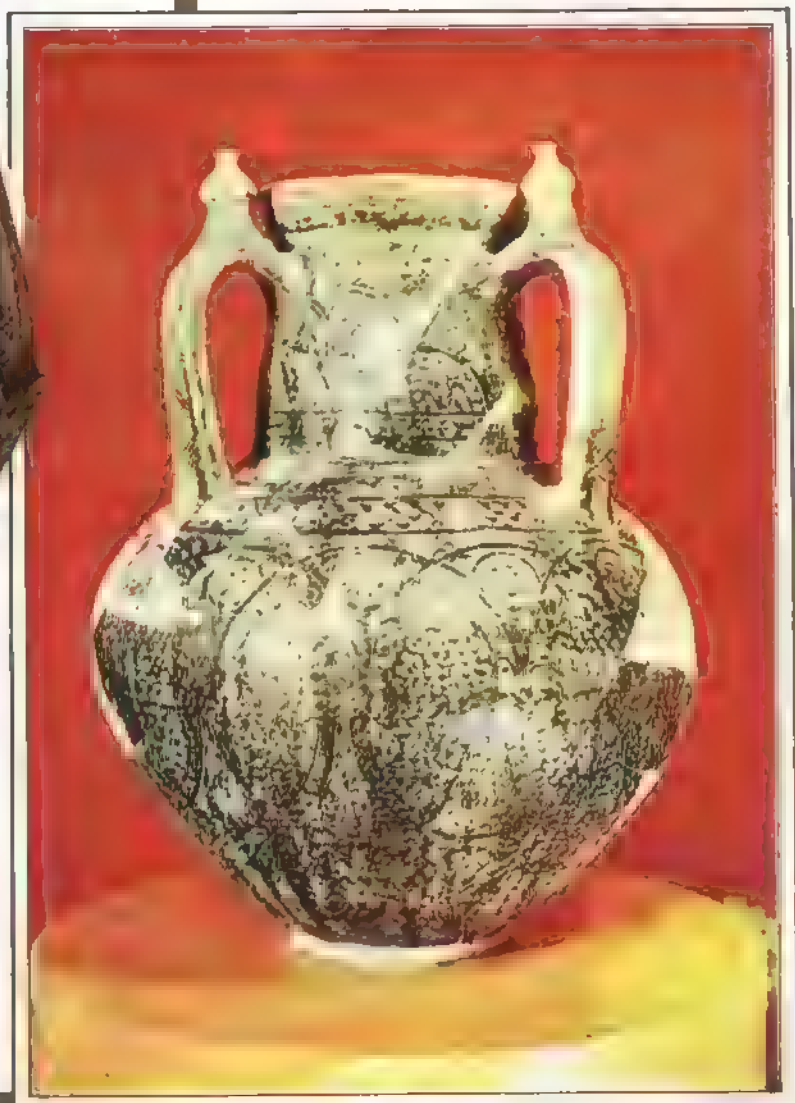
وعندما يشرح، او يفسر هذه  
الهدفية، يلخص ما سبق ان قاله  
فلاسفة وعلماء علم الجمال، فيقول:  
«يفعل الفن اذن فعله بتنشيط

■ مفتاح. برونز، مكفت  
بالفضة. مصنوع للسلطان  
العملي شهبان الثاني كمفتاح  
للحكمة في مكة. مخطط: في المكعب  
الاول، سورة الفتح. في الثاني، الله  
لا اله الا الله / شهبان بن حسين /  
في سنة خمس وستين / وسبع مائة  
العزة. في المكعب الثالث، مما صل  
لبيت الله / الحرام في أيام عو / لانا  
السلطان / الملك الاشراف. طول (بما  
فيه الحلقة) ٣٤ سم. عام ١٣٦٤ م.  
متحف الفن الاسلامي، القاهرة. ■



■ البرونز، مكنت بالفضة، ومزخرف بأسلوب  
الحفر والطرق. ارتفاع ٣١,٧ سم. نلهي، الهند، القرن ١٤ م.  
مجموعة خاصة - سويسرا ■

■ فن، فخار. مزخرف ومطلي.  
الريفة، موهيا، القرن ٢ هـ / ٨ م.  
متحف دمشق ■

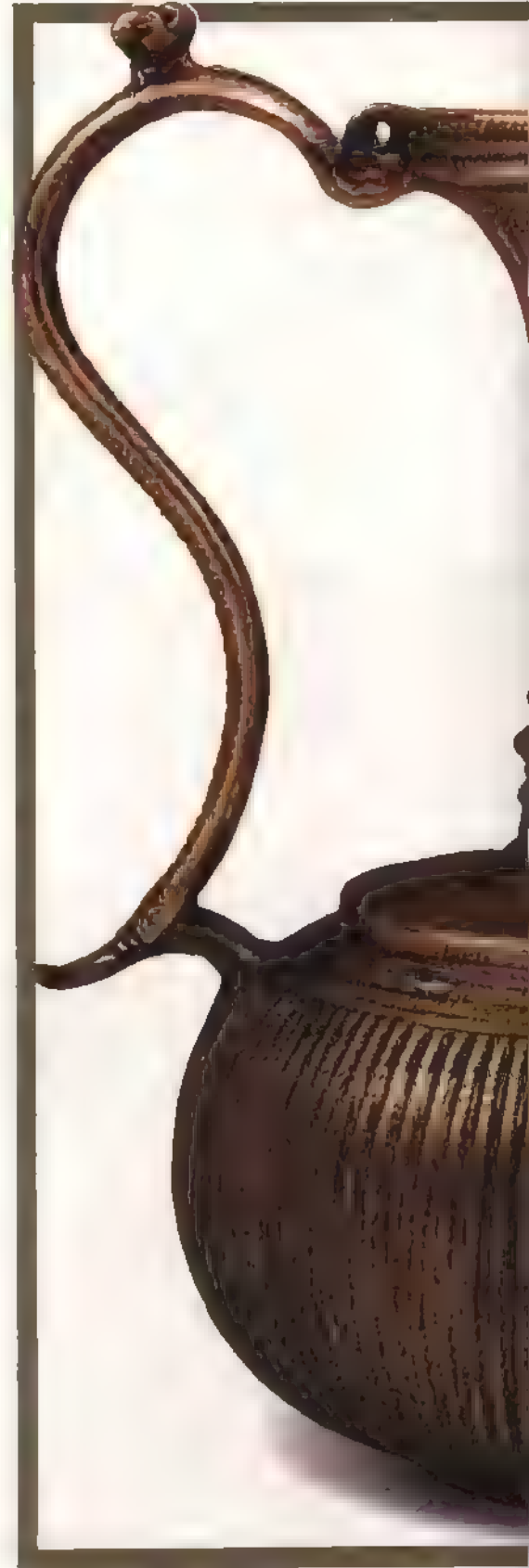




الممكن، ان نفهم من عبارة «تهذيب الاخلاق» معاني اخرى غير المعنى المباشر، او اذا تمكنا من تأويل هذه العبارة وادراج معانيها المؤولة ضمن غاية الفن الاسلامي ووظيفته، فانه من الصعب جداً الوقوف عند كلمات واصطلاحات واسس، مثل «مضمون خلقي» «الصراع مع الاهواء» «الفردية والتعبير» «اللون المحلي» «الظل» «النور» «التدرج» «الوضعية» التي بها يختلف الموضوع عن الموضوع الاخر» دون ان نشعر اننا امام تناقض، او امام اختلاف واضح بين الاسس الجمالية التي يتحدث عنها هيغل، والاسس الجمالية التي يحققها الفن الاسلامي.

سيقودنا بالضرورة كلام «هيغل» الى الوقوف امام المضمون والموضوع، وسيقودنا بالتالي الى ربط الفن بالصراع القائم بين الانسان والوجود، وبين الانسان ونفسه، وبين وبين الطبيعة. وبالتالي، سيحضر الزمان والمكان والحدث كعناصر تحكم وتنظم العلاقة بين الفن وغاياته، وبين الفن ومساره.

اما الصعوبة، فتجيء، من ان الفن الاسلامي، ينفي عنه كما اشرنا الى ذلك في مجموع الفصول السابقة، الموضوع، والصراع، والزمان، والمكان، والحدث، كما يلغي، في الوقت نفسه، الخارج والظاهر، سواء اكان هذا الخارج



على الفن الاسلامي.

## المطلق واحد

مع مقارنتنا بين جمالية الفن الاسلامي، وبين الجمالية الغربية، يتحول المضمون، والموضوع، والصراع، والفردية، والذاتية، الى مطلقات في فلسفة الفن الاسلامي، اي ان المضمون الذي يتناوله الفن الاسلامي، هو مضمون مطلق، والموضوع الذي يتناوله، هو



■ قبة، حيدر (فوق). مقلمة، ملونة، ومخططة بعبارة: «عز لمولاتنا السلطان». ارتفاع ١٢.٧ سم، قطر ١٧.٢ سم. القرن ١٤ م. متحف كليفلاند للفنون - الولايات المتحدة ■ قميص. كتان وحيد (تحت) الى اليمين). مطرز. طول ١٣٢ سم. مصر، القرن ١٦ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■ مجرة (في الوسط). برونز، محفور ومفروق. طول ٢٥ سم. الاندلس، القرن ١١ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■ نرجيلة (الى اليسار). مواد وأساليب مختلفة، ومميزة. باكستان ■

طبيعة ام انسانا او وجودا. وبالتالي، فان القوانين الفنية التي يتحدث عنها اكبر الفلاسفة الغربيين، لا تصح



موضوع مطلق. كذلك الصراع  
والفردية والذاتية والتعبير، والاطلاق  
سيقودنا بالضرورة الى التوحيد.  
ذلك، ان المطلق بحسب الفلسفة  
الاسلامية هو واحد، فالمضمون

المطلق، مضمون واحد بالضرورة.  
والصراع المطلق، هو ثنائية متوازنة  
بالضرورة. والفردية المطلقة، هي  
عام بالضرورة، والذاتية المطلقة،  
هي شهادة بالضرورة. والتعبير  
المطلق، هو جواب بالضرورة.





ذلك لان المطلق الحقيقي  
والوحيد، هو الله وحده. هو  
الحق وحده.

من هنا تأخذ وظائفية الفن  
الاسلامي استقلاليتها فهي غير  
مرتبطة بالمضمون الذي يعالجه الفن،  
كما هي وظائفية الفنون الحديثة، بل  
هي مرتبطة بالمبدأ الذي يحققه هذا  
الفن. وبالتالي فلكي نفهم هذه  
الوظائفية، لا بد لنا من تناول المبدأ  
مرة جديدة. فماذا يقول المبدأ؟



■ خوذة،  
حديد، مزخرف  
ومخطط بالذهب  
بمباراة: «عل لمولانا  
السلطان الملك الأشرف ناصر  
الدنيا والدين، ابو النصر برسماني..  
عن نصره.. العز والاقبال... الخ.  
والاقبال... الخ. ارتفاع - بدون واقي  
الاذن - ٣٢.٥ سم. قطر القاعدة ٢٢.٢  
سم. عام ١٤٣٠ م. متحف  
اللوفر - باريس، فرنسا ■  
(الى اليمين) ■

ان العلاقة بين الفنان وبين  
نفسه، او بين الانسان وبين العالم  
المحيط به، لا ترسم، من وجهة نظر  
المبدأ الفني الاسلامي، على هيئة  
صراع. ولا تنشطر الى قطبين  
متعاكسين متضادين، لا بد لواحد  
منهما من الغلبة او الانتصار على  
الاخر. بل هي علاقة تساوي بين  
العالم الخارجي، طبيعة وموضوعا،

مع الانسان الفنان، او الانسان  
الكائن، وتوحد بينهما كونهما  
معاً، تجلياً لجوهر خفي، او لحق

■ سيف. نصل من الفولاذ المخطط  
بالذهب، ومقبض من قرن حيوان. صنع  
للسلطان طومان باي الاول، عام ١٥٠١  
م. خطط على النصل بخط الثلث:  
«السلطان المالك الملك العادل ابو النصر  
طومانباي سلطان الاسلام والمسلمين ابو  
الفقراء والمساكين قاتل الكفرة  
والمشركين محي العدل في العالمين خذ  
الله ملكه وعز نصره. طول ٩٣ سم.  
متحف الفن الاسلامي - القاهرة / مصر  
■ (في الوسط) ■

■ فأس، فولاذ مكثت بالذهب،  
مزخرف بأساليب الحفر والطرق. على  
شغل رأس غزال عيناه من النياقوب.  
طول ٦٤.٥ سم. الهند، النصف الثاني  
من القرن ١٨ م ■ (تحت) ■

واحد. اما العلاقة بين الانسان  
كفرد وبين ذاته، فهي علاقة بين  
«انا - المطلق» وبين «انا  
النسبة» اي بين «انا - الجوهر»  
وبين «انا - العرض». والعلاقات،  
عبر هذا المنظور، ثنائيتان لا تهدفان  
الى انتصار الواحد على الاخر، او



الغناء الواحد على حساب الآخر، بل  
تهدفان، أما للشهادة، وأما إلى  
المعرفة. الشهادة على وحدة  
الوجود إزاء وحدة الغيب،  
والمعرفة كطريقة للوصول لأدراك  
هذا الغيب. فنقد علا الكلام الذي  
قال: «ويبقى وجه ربك ذو  
الجلال والإكرام» و«أينما تولوا  
فثمة وجه الله» كما علا أيضا  
كلام الحديث الشريف: «من  
عرف نفسه عرف ربه».





■ خودة (إلى اليمين). هلال  
مكتف بالذهب والفضة. ومحطط  
بأبيات من ملحمة الشاهنامة  
لفردوسي. المنطقية برسم  
واسفنديار. ارتفاع ٢٦ سم. إيران.  
فاجار. النصف الأول من القرن ١٩  
م. مجموعة خاصة سويسرا ■ نزع  
(في الوسط). مجنونة من قروح  
النين المغطاة بخيوط حرير حمراء.  
أدخلت فيها أسلاك من الفضة  
مزخرفة ومخططة بكلمات «الله.  
الله، محمد». قطرها ٥٩ سم. تركيا.  
أواخر القرن السابع عشر الميلادي  
متحف «كارلسروه باديش». ألمانيا  
الاتحادية ■ سرج فاخر إلى  
اليسار). الجزء العلوي والعداس  
الأمامي ملون ومزخرف بالسليل  
الحفر والطرق. تركيا، القرن ١٧ م.  
متحف «كارلسروه، باديش». ألمانيا  
الاتحادية ■



## توحيد الغيب فتوحيد الوجود

إذا كان القصد، الوصول الى  
الجوهر. ساعثنا يتساوى القطبان من  
حيث ضرورة، او حتمية وجودهما  
كطرفين، او قطبين مستقيين.

لقد توحيد الغيب فلا بد من  
ان يتوحد الوجود. اذا كان الوجود  
تجليا، او صورة، او ظاهرة لهذا  
الغيب. واذا توحيد الوجود، فائنا،  
ومن منطلق فني بحث، علينا ان  
نوحّد بين الانسان والشجرة، بين  
نتاج الانسان ونتاج الشجرة. اي  
علينا ان نوحّد بين الثمرة  
والكرسي. بين السجادة وقبة  
السماء. بين الخط والنجوم، ولا  
بد من ان نعتبر الكل عملا فنيا:  
الانسان، والشجرة، والكرسي،  
والثمرة، والسجادة، وقبة  
السماء، والخط، والنجوم.  
فجميعها وجود واحد لغيب  
واحد. وبالتالي، فانها المرآة التي  
تعكس صورة الفنان الوحيد  
الاحد. «الباري» و«المبدع»  
و«المصور» الاول.

لكن، اذا ردتنا الدلائل المتعددة،  
والاسئلة المتراكمة التي تطرحها  
وظائفية الفن الاسلامي، الى الوقوف  
امام العناوين الكبرى التي انطلق منها  
هذا الفن، كالتوحيد والتجريد  
والهندسة، فان هذه العناوين،  
ستردنا بدورها الى مبدأ الثنائية،  
الذي يحكم هذا الفن. وبالتالي فان  
القطب الثاني الذي لا بد من ان  
يقف وراء التجريد هو الحسي  
والملموس. فلا يتجلى التجريد الا  
عبر الحسي والملموس، اي لا  
يتجلى الا بتقيضه. وبالتالي، فان  
الواحد عبر هذه الثنائية لا بد من ان  
يؤدي الى الثاني، كما ادت الشريعة  
الى الحقيقة، وكما ادى الظاهر الى  
الباطن. ومن ثم لا بد من ان نوحّد  
بين الاثنين: التجريدي والحسي،  
الشريعة والحقيقة، الظاهر والباطن،

■ صندوق. خشب، مزخرف  
وملون. تركيا، القرن ١٧ م. متحف  
«كارلسروه»، باديش» - المانيا  
الاتحادية ■



# القِسْمُ الثَّانِي



الفصل الثالث

مختار

الفقر الاسرار

( فسياسة الجماع الرقوي وقبة الصخرة )



■ قبة الصخرة، القدس. منظر عام.  
تشكل قبة الصخرة - إضافة إلى الجامع الأموي في دمشق - الأثر المعماري الأول الذي عرفه الفسيفساء المتأثرة بالأساليب الفنية التي كانت متبعة في العمارة الدينية البيزنطية ■

## نحو قراءة جديدة لمصادر الفن الإسلامي

شكلت مسألة مصادر الفن الإسلامي، ومنابعه الفنية، إحدى الموضوعات الأكثر إثارة في أغلبية الأبحاث والدراسات حول الفن الإسلامي في المئة السنة الماضية، إذا لم نقل أنها شكلت موضوع المناقشة الأبرز.

الا أن الإثارة في هذا الموضوع، لا ترجع إلى النتيجة التي توصل إليها واكدها معظم هؤلاء الباحثين والعلماء كحقائق بديهية، والقائلة



الفن الاسلامي ورؤيته الابداعية،  
 بحيث يمكن الرجوع الى خصائص  
 الفن البيزنطي او خصائص الفن  
 الساساني في كل مرة اردنا الاشارة  
 الى خصائص الفن الاسلامي  
 الابداعية والجمالية.

بان الينايع التي انطلق منها الفن  
 الاسلامي، انما هي كامنة في الفنون  
 البيزنطية والفنون الساسانية التي  
 سبقت مباشرة الفن الاسلامي. بل  
 تكمن الاثارة في اعتبار هذه النتيجة  
 كمطلق جوهري لقراءة وتقوم جمالية



■ جزء من قسم قسم  
الصخرة، القلنس، ويمثل مزهية  
ضمن اشكال ورنية في تعدد لوني  
متنقن. عام ٦٩١ م ■



الاولى في المنهج النقدي الذي اتبعته  
هذه الدراسات والابحاث الكثيرة.  
فكان ان اكسبها هذا التكرار وهذا  
التأكيد وهذا الابرار، قيمة واعتبارا  
اكبر بكثير مما هي عليه كحقيقة من  
الحقائق البديهية في تاريخ الفنون.  
فاذا كان النقد الفني والبحث  
العلمي يؤكدان باستمرار بانه  
يستحيل ان يولد فن من الفراغ او  
من العدم. فان تأثر فنون جديدة

المستوى الثاني لهذه الاثارة،  
يكمن في تحول هذه النتيجة الى  
واحدة من الحقائق العلمية الثابتة،  
بحيث شكلت النقطة الاولى في المنهج  
النقدي الذي اتبعته هذه الدراسات  
والابحاث الكثيرة. فكان ان اكسبها  
هذا التكرار وهذا التأكيد وهذا  
الابرار، قيمة واعتبارا اكبر بكثير مما  
هي عليه كحقيقة من الحقائق  
العلمية الثابتة، بحيث شكلت النقطة

يجمع الدكتور فريد شافعي في كتابه المميز «العمارة العربية في مصر الإسلامية» معظم آراء الباحثين المستشرقين حول تطور الحياة العربية من الفن المعماري ليرد عليها ويناقشها، كقول «جوتروود بل»: «وكان سكان الواحات النادرة في غرب ووسط البلاد العربية مثل ما هم عليه اليوم، يقنعون بنوع قبيح من العمارة من اللبن وجلدوع النخل، لا يزينه أي نقش معقد من وحي الخيال ولا يصلح إلا لأبسط الحاجات» وقول «الآب لافنس» في كتابه «الطائف في أول الهجرة»:

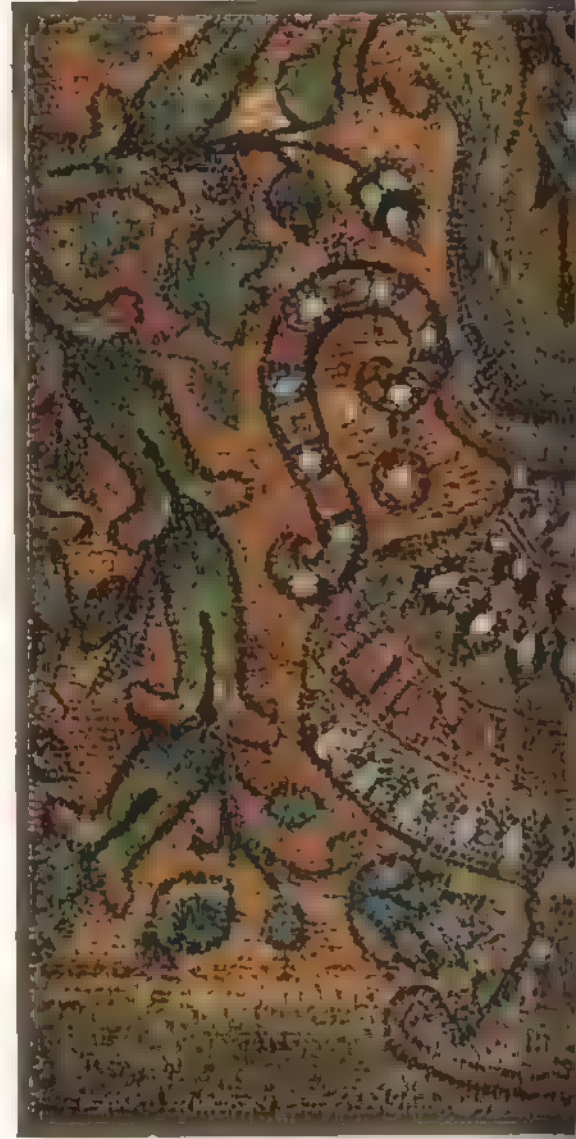
«يبدو أن أغنى أصحاب الأموال من قرش، وعلى الأقل في الفترة السابقة على الإسلام، كانوا يعيشون في مساكن فقيرة ويتحدث الشعراء الدويون عن اتساع وارتفاع قدور أصحاب الجود المكين، ولكن لا يجد المرء قط، من يذكر ترف مساكنهم، ولا حتى مهابة منظرهم، ولا ينطقون أبدا بكلمة قصر. ولم تكن عمارة، ولما كان الأمر يحتاج بين حين وآخر إلى تجديد عمارة التي الصغيرة للكعبة. فإن الأهالي كانوا يضطرون إلى الالتجاء لعمال اجانب».

قول المستشرق كريسوك: «أنه يبدو أن عرب ما قبل الإسلام لم يكن لديهم إلا أحسن الأفكار عن البناء، ولم يكن معيدهم الرئيسي شيئا أكثر من مساحة صغيرة مسورة بأربعة جدران بارتفاع قائمة الإنسان ولم يحملوا في الأيام المبكرة إلى الاقطار التي فتحوها شيئا معماريا يتجاوز ما يخدم حاجاتهم العقائدية البسيطة فحسب... فمن الواضح إذن أن بلاد العرب كانت تخوي على فراغ معماري يكاد يكون تاما. وأن الصفة العربية يجب ألا تستخدم لتعريف العمارة عمارة العصر الإسلامي».

موجة المناقشة النقدية أو هذا الجدل، ومن ثم هذا القلق في التقويم الفني الأخير. فالقول بتأثر الفن الإسلامي بالفن البيزنطي أو الساساني، بني على مواقف وافتراضات تقول تخلق الحياة العربية قبل الإسلام من الفنون العالية (فن العمارة بخاصة) يمكن أن تشكل مصدرا من مصادر الفن الإسلامي الجديد. فلقد برر معظم الذين بحثوا هذه المسألة آراءهم ومواقفهم، على أن العرب قبل الإسلام لم يعرفوا فنا رفيعا سواء في فنون العمارة أو الزخرفة أو الهندسة، يمكن الوقوف عنده كمصدر أو كمنبع للانتقال منه مباشرة لقراءة وتقويم الفن الجديد الطالع في الأرض نفسها وفي المجتمع نفسه. (١)

المستوى الرابع في الاثارة، يجيء من الصراعات والمشكلات الحضارية العالقة، التي تذكر بها أو تشير إليها بطريقة غير مباشرة هذه النتيجة بالذات. فالإشارة إلى الفن البيزنطي أو الساساني، كمصدرين ومنبعين للفن الإسلامي. تذكر أو تشير أو تقود بالضرورة إلى الصراع الديني والقومي معا في تجلياتهما التاريخية، كما أنها تذكر وتشير وتقود إلى الصراع السياسي والقومي بين الشرق والغرب من جهة، وبين الشرق والشرق، من جهة ثانية، في تجلياتهما الحديثة.

هكذا حال هذا التداخل بين الشأن الديني وبين الشأن الفني، بين الشأن السياسي والشأن الفني، بين



بفنون قديمة، وتواصل حضارة اقلت بحضارة ولدت لا يشكل حسب هذا المنطق النقدي قضية فنية مثيرة ومميزة وفريدة، كما تبرزها الأبحاث والدراسات التي تناولت الفن الإسلامي

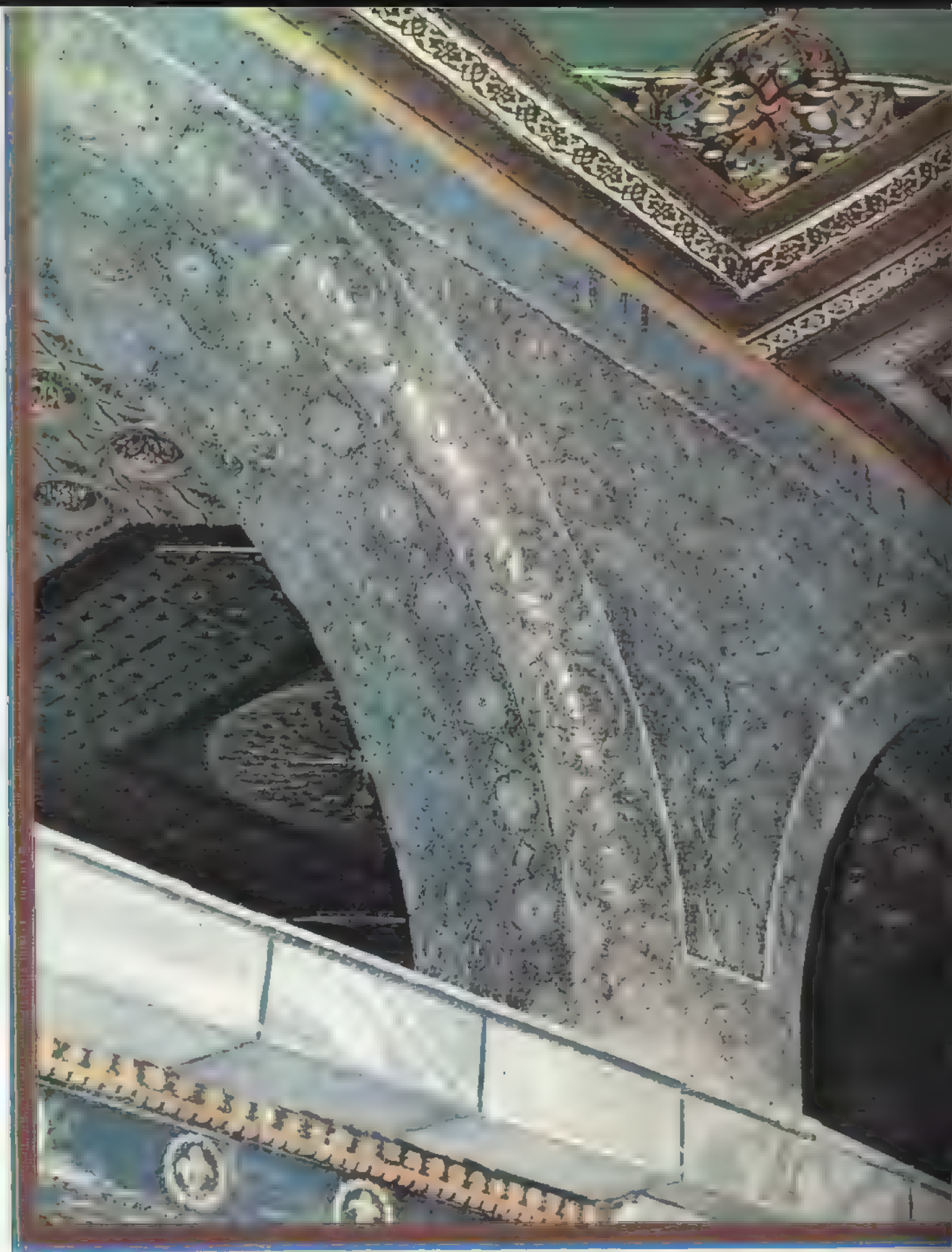
المستوى الثالث في الاثارة، يكمن في أن الوقوف أمام هذه النتيجة، يتضمن بالضرورة مواقف ثانية وافتراضات نظرية، هي التي أثارت

■ قبة الصخرة. من فسيفساء  
الاقواس والقناطر. القدس. وتتميز  
هذه الفسيفساء بالثقافتها مع مبدأ  
الزخرفة الإسلامية. من حيث اتباعها  
لنظام هندسي أكثر احكاما من  
الفسيفساء التي كانت سائدة قبل  
انتشار الدعوة الإسلامية ■

الشأن القومي وبين الشأن الفني،  
بين الصراع الحضاري الطويل بين  
الشرق والغرب وبين الشأن الفني —  
وهي شؤون من الصعب تجاوزها او  
تحييدها او اسقاطها عن الفن  
الاسلامي بالذات — حال دون  
الوصول الى حوار نقدي علمي  
صاف وبناء او على الاقل موضوعي.  
سواء كان ذلك الحوار اجتهدا ام  
ردا، طرحا ام تعليقا.

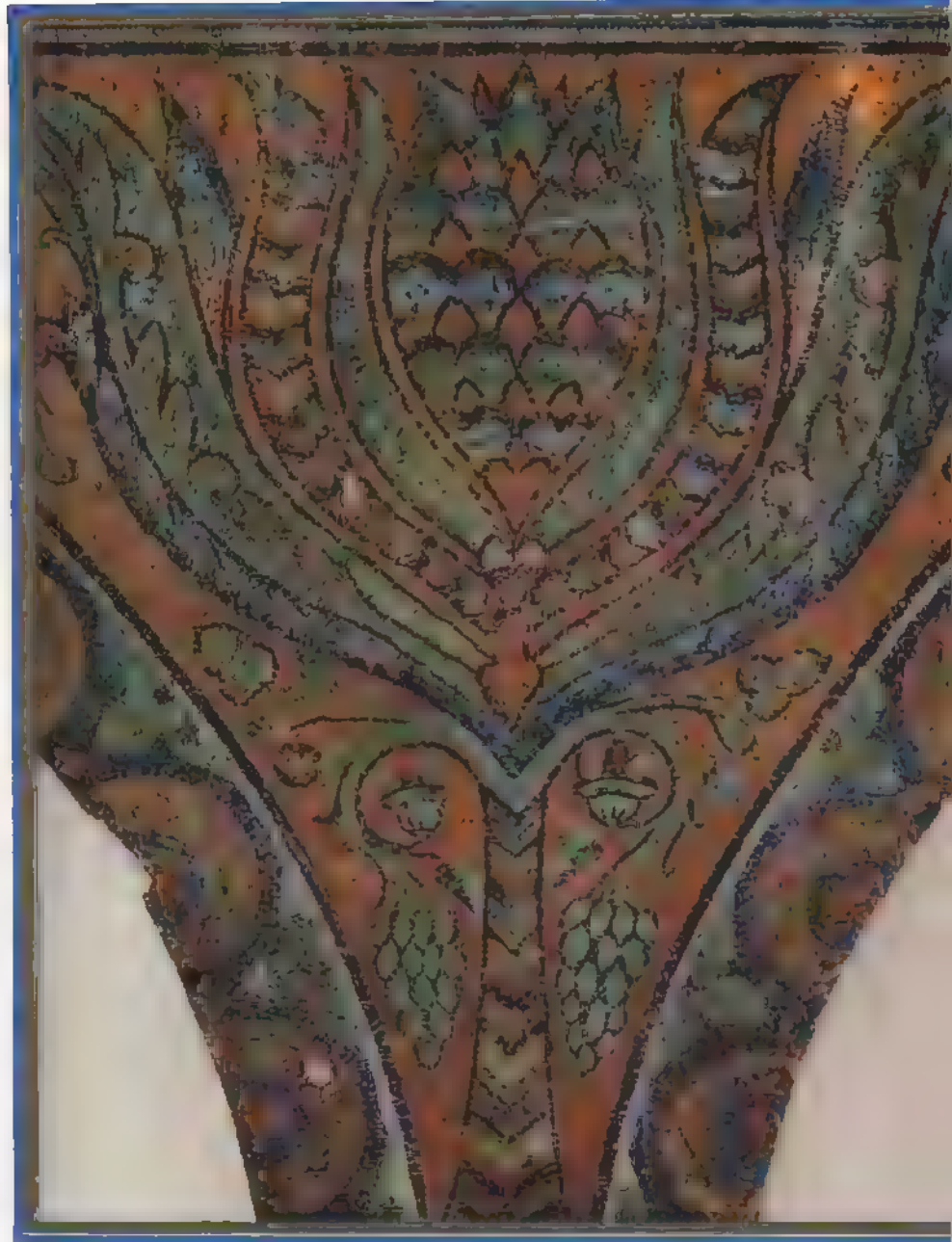
انطلاقا من هذه الملاحظات لا  
بد لنا فيما نحن نسعى الى قراءة  
جديدة للفن الاسلامي، من ان نعيد  
ترتيب الامثلة التي يطرحها امامنا  
هذا الفن، انطلاقا من خصائصه  
وصفاته. او انطلاقا من رؤيته  
الجمالية نفسها. فلن يقدم لنا القول  
بتأثر الفن الاسلامي بالفن البيزنطي  
او الساساني او غيرهما الشيء  
الكثير، او الركيزة الاساسية لكشف  
خصائصه الجمالية والابداعية في  
الصورة المطروحة، او في المنهج المتبع  
في هذه الدراسات، او في الردود  
عليها. فامشككة او الامثلة المخرجة  
والصعبة، ليست في تفتيشا عن  
المصادر وتسميتها واعلار ذلك  
حقائق علمية غير قابلة للنشك، بل  
المطلوب هنا الوقوف امام التحولات  
التي حدثت لهذه المصادر في انتقالها  
الى الفن الجديد. فالامثلة التي  
يطرحها الفن الاسلامي حول هذه  
المسألة، امثلة تنبع في تلك السرعة  
المدهشة التي تكون فيها الفن  
الاسلامي في سنواته الاولى، فنا





متكاملا في رؤيته وحضوره ليستمر بعدها اكثر من الف سنة من دون تبدل او تغير عميق وجوهري في فلسفته ورؤيته وخصائص ابداعيته. فالسؤال اذن او البحث هو عن تلك الاسباب، والخطوات التي حددت منذ البداية، اتجاهات ومجالات واهداف ومسار هذا الفن. هكذا لا تعود مسألة المصادر مهمة بحد ذاتها او تشكل قضية فنية كبرى. كذلك لا يعود الرد عليها او مناقشتها من حيث صوابها او خطئها قضية. ذلك ان القضية كامنة في المنطق الذي حدد وهيمن على عملية التأثير موضحا نقاط الالتقاء ونقاط الابتعاد. وبالتالي فان السؤال الذي يطرحه الفن الاسلامي امامنا هو في كيف تحولت هذه التأثيرات الى خصائص وصفات مميزة للفن الاسلامي على مدى اكثر من مئة قرن.

هكذا لا يبدو القصد هنا. الرد على اراء الباحثين والعلماء الغربيين بخاصة، او الانتصار للمواقف والدفاعات التي قام بها بعض الباحثين الشرقيين. وهي في مجموعها، تشكل سجلا مشورا ومهما (٢)، ذلك اننا في قراءتنا هذه، انما ننطلق من الرؤيا الشاملة للانسان والكون، ومن الفلسفة الجمالية الشاملة ايضا في فهم الفن وغاياته، اللتان شكلتا المنبع الاساسي ومصدر الرحي، والدافع المنظم والضابط لولادة ونمو



■ من فسيفساء قبة الصخرة، القدس، اواخر القرن السابع ميلادي. في حين يرى بعض النقاد في اشكال الشجيرة (فوق) تأثرا بالطرز الماساساني الفارسي. نجد ان الزهرية باوراق الاكانثوس (الى اليسار) هي الزهرة الأكثر ترددا في الفسيفساء البيزنطية ■

يرد - كتاب العمارة في مصر  
الاسلامية - المجلد الأول لفريد  
شالهي - رد، شاملا واسعا وواقعا  
على آراء ومواقف معظم البحاثة  
المستشرقين من مسألة تأثير الفن  
الاسلامي بالفن الساساني، وبالفن  
البيزنطي، ومسألة تطور الحياة العربية  
قبل الاسلام من فنون العمارة. وهو  
في الوقت الذي يؤكد فيه ان العرب  
عرفوا فنا معماريا مهما قبل الاسلام،  
يتطلع بشوق الى اليوم الذي تتوافر فيه  
للقارئ العربي، فرصة الاطلاع على  
الآثار المعمارية في الجزيرة العربية عندما  
يتم نشرها.

يسعى فيها المؤرخون او البحاثة في  
تأريخ او في تنظير او تفسير او  
اجتهاد جديد، لخصائص فن العمارة  
الاسلامي. ومن هنا، شكلت  
الفسيفساء الفريدة من نوعها التي  
ضمها كل من قبة الصخرة والجامع  
الاموي واثار المعبد الروماني، عنوانين  
بارزين في الجدل والمناقشة بين  
المؤرخين والبحاثة. لكنهما يكشفان  
الخطوات الاولى، ويقدمان على  
حسب ما يعتقد الكثير من المؤرخين

وازدهار الفن الاسلامي.  
وعلى الرغم من الاعتراف المبدي  
او الاعتراف البيدي والعلمي في  
الوقت نفسه بحتمية التأثير، الا ان  
غزو الفن الاسلامي غموا سريعا  
وحضوره كفن كامل، مع سرعة  
غزو الدعوة الاسلامية وسرعة  
انتشارها وحضورها كمنعطف  
ديني وحضاري جديدين.. يقللان  
من واقع هذا التأثير ليسلطا  
الاضواء على تلك الرؤية المنحدرة  
بدورها من الدعوة الدينية  
الجديدة وفلسفتها، كرويا نافذة  
وفاعلة، وكرويا منبع ومصدر.

## قبة الصخرة والجامع الاموي التأثير والتأسيس

يشكل الجامع الاموي، مع قبة  
الصخرة، المنطلقات الضخمة الاولى  
للفن الاسلامي في العمارة الدينية  
وفي التوجه الفني الحضاري. وعلى  
الرغم من الحرائق والزلازل والترميمات  
العديدة. فلا يزالا محافظان على  
الكثير من الخصائص الهندسية  
والزخرفية والفنية، لتي قاما عليها منذ  
انتهاء بنائهما اواخر القرن السابع. م.  
واوائل القرن الثامن. م. فهما اذن،  
من الشواهد المعمارية والفنية الاولى.  
لذلك، كان يرجع اليهما في كل مرة





■ الجامع الأموي، دمشق،  
أول القرن الثامن ميلادي (التي  
البسار). واجهة بيت الصلاة  
المفتوحة على صحن الجامع. لاحظ  
الفسيفاء التي تملأ الجزء الأعلى.  
والتي تمثل اشجارا بأسفلة وأشكالاً  
مختلفة ■

والبحاث، الدلائل الواضحة على  
بنايع الفن الاسلامي. (٣)

## قصة البداية

يجدر بنا هنا، قبل تناول موضوع  
الفسيفاء وموضوع مصادر الفن  
المعماري الاسلامي، ان نذكر قصة  
بناء الجامع الأموي في دمشق لما اثير  
حوله من آراء ومواقف متعددة، لها  
علاقة حاسمة في جمالية وفنية العمارة  
الاسلامية. اذ لا يزال العديد من  
مؤرخي الفن يعتقد، ان المصادر  
الاولى للفن الاسلامي، تنحدر  
مباشرة من الفن البيزنطي، وان  
المساجد والجامع الاول، قد كانت  
كنائس فحولت الى مساجد. ولا  
يزال العديد من هؤلاء المؤرخين  
يعتقد ان الجامع الأموي كان  
كنيسة... «ويذهب الكثيرون — كما  
يشير الى ذلك الدكتور حسين  
مؤنس في كتابه «المساجد». من  
الكتاب الغربيين، الى ان الفاتحين  
المسلمين كانوا — عندما يدخلون  
بلدا نصرانيا — يحولون كنيسة  
الرئيسية او كاتدرائيتها، الى مسجد،  
ويتخذ اولئك الكتاب مسجد  
دمشق، مثالا لذلك، ويقولون انه كان  
كنيسة القديس يوحنا».

يضيف حسين مؤنس قائلا:  
هذا القول خطأ، والبرهان على ذلك،  
مسجد دمشق بالذات، فان مسجد  
دمشق الأموي انشئ في جزء من  
معبد كان هناك للاله الروماني

جوبيتر، وكان المسيحيون يستخدمون  
ايضا اجزاء من المعابد الرومانية  
القديمة كنائس ومصليات.  
وخصوصا في عصور الاضطهاد  
الاولى. في معبد جوبيتر هذا، كان  
المسيحيون قد اقاموا مصلى او كنيسة  
ونسبوه للقديس يوحنا. فلما جاء  
المسلمون. ورأوا سعة هذا المعبد  
المهجور في معظم اجزائه، رغبوا في  
الاستفادة من الاحجار ومن الرخام  
والارض المبلطة لهذا المبنى القديم،  
ورأى رجال عبد الملك بن مروان،  
انهم يستطيعون تحويل المبنى كله الى  
مسجد، وتراضوا مع النصارى على  
تعويضهم عن المصلى الصغير، الذي  
كان لهم، وتم الاتفاق على ذلك.  
واخذ النصارى تعويضا كبيرا عن  
مصلاتهم، وانشأوا لهم بالفعل مصلى  
جديدا في موضع اخر».

يضيف حسين مؤنس: «وفي  
عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ —  
٧١٥) بدأ بناء المسجد العظيم سنة  
٧٠٦، ولم يتم الا سنة ٧١٥ م، وقد  
استخدم البنائون المساحة كلها. ولما  
كان الجدار الطولي للمساحة، يتجه  
نحو الجنوب، اي نحو مكة، فقد  
جعلوه جدار القبلة (...) وتركوا بقية  
المساحة صحنًا مكشوفًا مستطيلا  
ايضا، ثم اصلحوا ارض الصحن —  
وكانت من الحجر — واكملوا ما كان  
ناقصا منها».

«وعلى الرغم من ان العمارة  
البيزنطية كانت مصدر اساسيا من  
مصادر العمارة الاسلامية الناشئة في

## هامش رقم (٣)

يشهد حاليا، الجامع الأموي في  
دمشق، ترميمات جديدة. باشراف  
مصلحة الآثار السورية، هي على  
جانب كبير من الاهمية والآثار ليس  
بالنسبة الى الجامع الأموي، كواحد  
من المساجد الاولى الاقدم فحسب،  
بل بالنسبة الى العمارة والفن  
الاسلامي. اذ تنحصر هذه  
الترميمات اولا باعادة ابرار  
الفسيفاء الفريدة الوحيدة في تاريخ  
المساجد، التي كانت تزين اروقته  
وجدرانها في الداخل والخارج، والتي  
تساقطت بفعل الحرائق والزلازل، التي  
اصابت الجامع في السنوات الالف  
الماضية، وتنحصر ثانيا بكشف الار،  
ما تبقى من معبد جوبيتر الروماني،  
حيث اقيم الجامع على ارضه... وهما:  
الفسيفاء والمعبد الروماني، سبق ان  
شكلنا في الماضي، وبشكلان في  
الحاضر، عنوانين بارزين. في السجل  
والجدل والناقشة بين المؤرخين  
والمنظرين والباحثين في خصائص  
وجمالية الفن الاسلامي في العمارة  
والزخرفة...



## بعد تحرير دمشق

رواية ثانية عن انشاء الجامع  
الاموي، يرويها لنا عبد القادر ريحاوي  
في كتابه الصغير «جامع دمشق  
الاموي تاريخه واثاره الفنية والمعمارية».

ذلك الحين، فان الجامع الاموي، بني  
وفق مخطط مسجد الرسول الاول،  
بساحته المكشوفة الفسيحة، وقد  
جعل حرم الصلاة مغلقا، واقام على  
اعمدة واقواس بسبب جو دمشق  
الممطر في الشتاء.

■ جانب من صحن الجامع  
الاموي، دمشق (تحت) لاحظ  
الفسيفساء التي تملأ جهات بيت  
المال (يمين الصورة)، والتي سبق  
ونزعت سنين طويلة. وهي حاليا من  
الترميمات الحديثة التي تسعى الى  
اعادة الفسيفساء جميعها ■

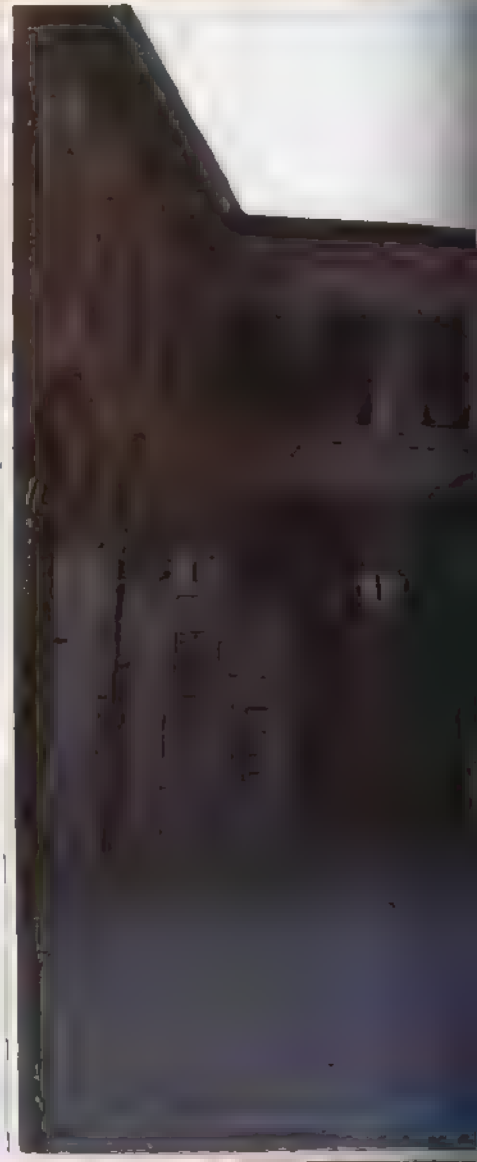


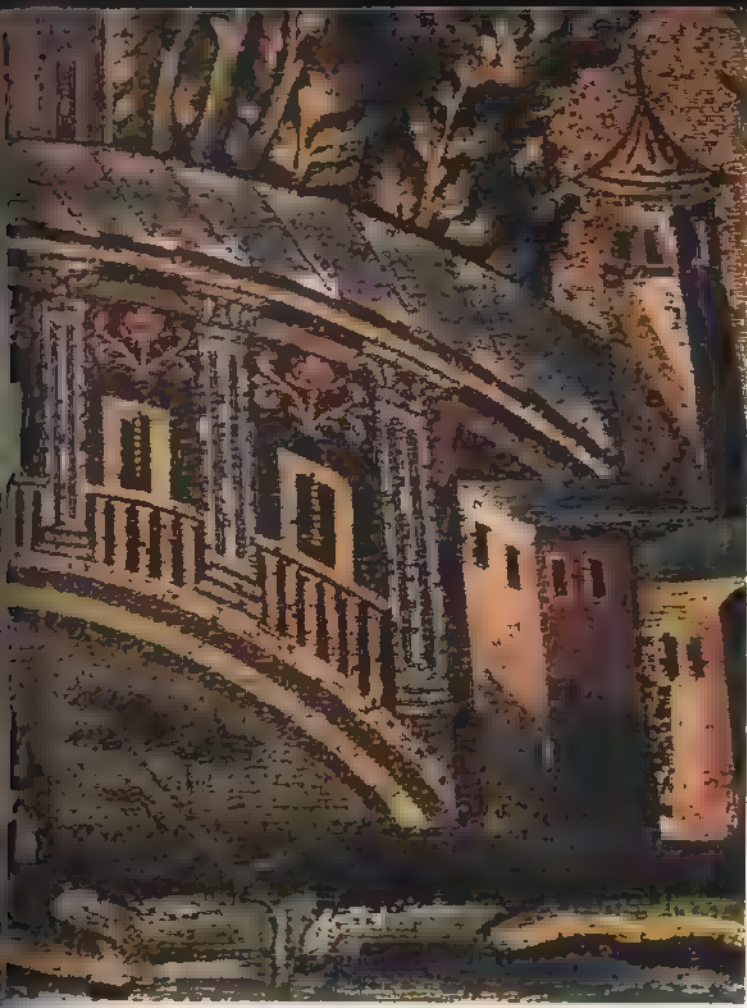


■ صورة جانبية لواجهة بيت  
الصلاة في الجامع الأموي (تحت)  
لاحظ تزوج الرخام مع بقع  
فسيفساء الواجهة في القسم  
الأعلى ■

ليقيموا فيها صلواتهم. وكانت لهذه  
البقعة قدسية خاصة. فقد كرس  
للعيادة منذ الوف السنين، وأقيمت  
عليها المعابد العديدة. أقدم ما نعرفه  
عن هذه المعابد، معبد نسب للاله  
«حدد» أقامه أهل دمشق في العهد  
الارامي في مطلع الألف الأول قبل

نلتقي في الكثير من تفاصيلها، مع  
رواية حسين مؤنس. يقول عبد  
لقادر ربحاوي: «اتم العرب المسلمون  
في العام الرابع عشر للهجرة (٦٣٥  
للميلاد) تحرير دمشق من الحكم  
البيزنطي، ووقع اختيارهم على البقعة  
التي يحتلها الجامع الأموي اليوم،





كما نعتقد، رواق على شاكلة معبد مماثل لا يزال قائما حتى اليوم في «تدمر» يسمى معبد «بل».

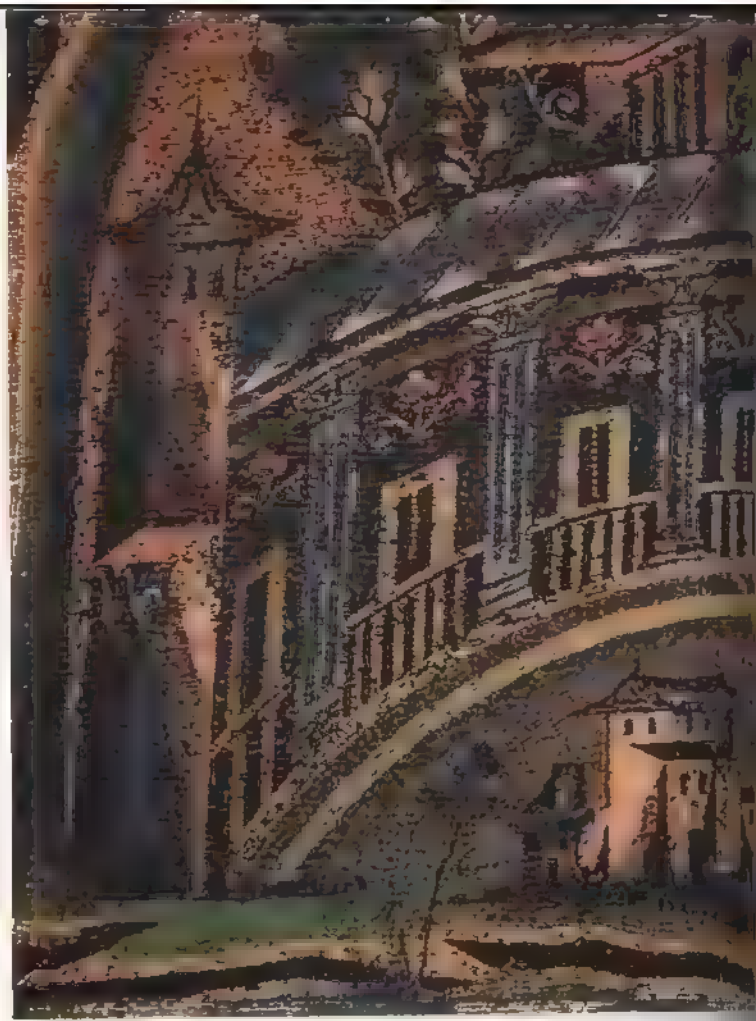
«وكان في وسطه معبد صغير هو الهيكل، وله ابواب اربعة، افخمها الباب الشرقي. ولكن، لم يبق منها سوى الباب الجنوبي، الذي يشاهد خلف المحراب الكبير. تحول هذا المعبد، معبد جوتير الدمشقي، بعد انتصار المسيحية على الوثنية في اواخر القرن الرابع الميلادي، الى كنيسة، وشيدت في داخله ايام الامبراطور «تيودوسيوس» كنيسة حديثة، على اسم القديس يوحنا المعمدان...» (٤).

الميلاد. وتلاه في عهد الرومان، معبد نسب لاله «جوتير». وكان هذا المعبد، الذي لا تزال اثار منه باقية الى اليوم في «المسكية» و«النوفة»، وغيرهما من الاحياء المحيطة بالجامع، يحتل مساحة كبيرة من الارض. بلغ طول سوره الخارجي ٣٨٠ مترا وعرضه ٣٠٠ متر».

«كان المعبد الحقيقي مشيدا داخل هذا السور، فوق البقعة التي اقيم عليها فيما بعد الجامع الاموي، ويؤلف مستطيلا طوله ١٥٦ م. وعرضه ٩٧ م. له في زواياه الاربع ابراج مربعة. ويحيط به من الداخل،

■ صورة تفصيلية من لسيفساء الجامع الاموي. لمشق. الجدار القريب من رواق الجامع (فوق، وفي الوسط)، ومن جدار جانبي من الرواق نفسه (الى اليسار). وهي تمثل مشاهد ومناظر لمدينة وهمية اثار حولها الكثير من الجدل في مقاصدها ومراميها في حين تمثل صورة الوسط ميدانا لسباق الخيل قرب ضفة نهر. ونستطيع ان نشير هنا الى ان هذا الاسلوب شبه الواقعي في فن السيفساء لم يظهر مرة ثانية في العمارة الاسلامية. وبخاصة العمارة الدينية. ■ ■





#### هامش رقم (٤)

يتوسع فريد شاهي في مسألة تحويل العمارة الدينية من معبد إلى معبد ومن دين إلى دين مؤكداً أن ما تم في عملية بناء الجامع الأموي أمر بسيط وعادي بالنسبة لما فعله البيزنطيون أنفسهم. يقول: «... لقد بادر أهل البندقية مثلاً بالاستيلاء على كنوز من خارج مدينتهم عندما تغاضل نفوذ بيزنطية، فأخذوا لكنيسة سان مارك مئات الأعمدة من مبانٍ أثرية قديمة. كذلك الحول الأربعة التي رفعت فوق مدخل كنيسة سان مارك، كانت في الأصل ترتفع فوق قوس نصر روماني، ثم نقلت إلى القسطنطينية مع تماثيل أخرى. ثم دخلت ضمن الأسلاب التي أخذها البندقية، ثم أخذها نابليون إلى باريس وعادت مرة ثانية إلى البندقية بعد سقوطه... وأوقع الإمبراطور جسيان النهب واسلب في إمبراطوريتهم

ثم يضيف عبد القادر ربحاوي: «والذي اعتقدناه بعد دراسة وتحجيص لروايات العربية والدراسات الأجنبية، هو أن الكنيسة، كانت تحتل جانباً من أرض المعبد، ومكانها في الناحية الغربية منه. ولما دخل العرب المسلمون، وأخذوا نصف المعبد الشرقي، تركوا الكنيسة بكاملها للمسيحيين، وأقاموا مسجدهم الذي عرف بمسجد الصحابة في الجانب الشرقي من أرض المعبد، لأنه لا يعقل أن يقتسم المسلمون الكنيسة، ويصلوا مع المسيحيين تحت سقف واحد». ويضيف عبد القادر ربحاوي: «كان هناك إذن، مسجد شيد

#### المشاركة في الصلاة

«وكان أن اقتسم العرب بعد الفتح هذا المعبد الكبير مع المسيحيين، وليس الكنيسة، كما فهم الكثير من المؤرخين العرب وعلماء الآثار والمستشرقين. الأمر الذي أوقعهم في الخطأ لدرجة، ظن بعضهم أن الجامع الأموي، ما هو إلا الكنيسة نفسها، مع شيء من التعديل والزخرفة، أدخلهما الوليد عليها، ومبعث الخطأ هو، أن القدماء لم يميزوا بين معنى المعبد والكنيسة، فقالوا باقتسام الكنيسة، وهم يريدون اقتسام أرض المعبد».





ليجلب منها المواد يزين بها كنيسة «سنت صوفي» التي بناها في القسطنطينية. كما سعى الامبراطور شارلمان في القرن الثامن الميلادي على مدينة رافا واتزع الفيسفاء من عماتها ليزين بها كنيسة قصره في مدينة «اكس لا شايل» ويوجد بكنيسة سانت اليرى في روما ستة عشرة عمودا اخذت من عمائر قديمة... ويوجد بالمتحف اليوناني الروماني عدية الاسكندرية عدد كبير من شواهد القبور القبطية والبيزنطية، اصلها اعمدة من الحجر الغرانيث، وانتزعت من معابد مصرية قديمة لينقش عليها لصوص جنائز مسيحية. الى غير ذلك.. وكان المسيحيون يسولون على المعابد الرومانية ويحولونها كلها او بعضها الى كنائس. ومثل ذلك ما حدث عندما شيدت كنيسة القديس يوحنا داخل المعبد الروماني القديم في دمشق، والذي حول مرة ثانية الى المسجد الجامع هنا. وحدث الشيء نفسه عندما اخذ المسيحيون معبدا رومانيا في مدينة حماه في الشام وحولوه الى كنيسة، ثم اصبح المسجد الاهري هناك.

المسلمون فيها حتى ضاق بهم المسجد الاول ولم يتسع للاعداد الكبيرة من المصلين. عندها قرر الوليد تنفيذ مشروعه المعماري المهم، ودخل في مفاوضات مع الرعايا المسيحيين، لكي يتخلى هؤلاء عن نصف المعبد، الذي تقوم عليه الكنيسة بالطرق المشروعة. وتم له ما اراد، فهوت الكنيسة وكل ما كان داخل جدران المعبد من منشآت رومانية وبيزنطية. بعد ذلك، شيد الجامع وفق مخطط جديد مبتكر،

المسلمون، مستقلا عن بناء الكنيسة، ويجمعهما سور واحد، هو سور المعبد، وظل هذا التجاور في العبادة، قرابة سبعين عاما. فلما كانت خلافة الوليد بن عبد الملك. رأى ان الحاجة ملحة الى اقامة جامع كبير، يليق بعظمة الدولة، ويلائم حالة التطور الذي بلغه المجتمع العربي الاسلامي. فلقد غدت دمشق، في عهد الوليد، عاصمة لاعظم دولة عربية في التاريخ، وازداد عدد نفوس دمشق، كما ازداد عدد

■ صور تفصيلية أخرى من  
فسيفساء الجامع الأموي. دمشق  
تمثل الأولى (الي اليمين) واجهة  
قصر متخيل، أيضا، في حين تمثل  
الثانية (تحت) استراحة قصر.  
اثارت هندسة مواضيع هذه الصور  
واشكالها، الجدل حول مصادرها  
وحول ما اذا كانت تشكل المدينة  
المثالية، او هي مستوحاة من مدينة  
دمشق ونهرها بردى. ام هي مجرد  
صور خيالية؟ ■

هي التي تدفعنا الى الوقوف من  
جديد، عند بعض اخبار قصة بنائه.  
ذلك ان التاريخ هنا، لم يعد مجرد خبر  
موضوعي، بل تحول الى مدخل شبه  
وحيد، لقراءة مصادر الفن  
الاسلامي، ومن ثم خصائصه  
وصفاته.. التي شكلت بدورها  
اسئلة حرجة لمؤرخي ونقاد الفن، في  
الماضي والحاضر معا.

حتى الان، لا يزال العديد من  
البحاث والنقاد الفنيين، يربطون بين  
الفسيفساء، التي زينت الجامع  
الاموي، وفسيفساء قبة الصخرة، وبين  
مصادر الفن الاسلامي البيزنطية،

يتجاوب وشعائر الدين الاسلامي  
واغراض الحياة العامة، فجاء فريدا في  
هندسته، ولم يبن على نسقه في  
العهود السابقة اي بناء اخر. وقد  
عبر الوليد عن ذلك بقوله حين عزم  
على تشييد المسجد:

«اني اريد ان ابني مسجدا لم يبن  
من مضى قبلي، ولن يبنى من يأتي  
بعدي مثله». كما اشار الى هذه  
الاصالة قديما، الخليفة العباسي  
المأمون، فكان مما قاله حين زار  
مسجد دمشق: «ان مما اعجبني فيه  
كونه بنى على غير مثال متقدم».

يضيف اخيرا عبد القادر ربحاوي  
حول قبصة البداية:

«لقد بذل الوليد الكثير من  
الجهد والمال كي يكون جامعة آية  
في الابداع، وتحفة من التحف الفنية،  
فأمضى في بنائه وزخرفته قرابة عشر  
سنين، بدءا من ذي الحجة، من عام  
سنة وثمانين (٧٠٥ للميلاد) وهكذا  
برز جامع دمشق بمثابة ثورة على  
البساطة والتقشف، وانطلاقة جديدة  
في مضمار فنون العمارة والزخرفة.

واعتبره البعض اعجوبة من  
عجائب الدنيا الخمس المعروفة في  
ذاك الزمان».

## الفن كاعلان انتصار

السعي الى اخصائص الفنية في  
العمارة الاسلامية، او في الفن  
الاسلامي، والتي يشهد لها الجامع  
الاموي في دمشق الشهادة الاولى،





لقد استطاع البعض اسقاط هذا المنطق بالاشارة اولا، الى شدة وتنوع واختلاف التراث العمراني، الذي سبق الاسلام، سواء أكان بيزنطيا ام ساسانيا ام هليينيا، وبالتالي، فهو تراث غير مهيمن وغير جامع، وثمة من يستعين الآن بالاكشافات والابحاث الجديدة، التي تؤكد وجود فن معماري مشرق، عرفته الجزيرة العربية، قبل ظهور الاسلام. وبالتالي، فانه لا بد من مراجعة الاحكام التي

وبخاصة العمارة، ويرون الى ان هذا التأثير حتمي، ما دامت العمائر الاسلامية الاولى قد انشئت على انقاض العمائر البيزنطية، ويشيرون الى الجامع الأموي، كخير مثال. ولكي يكتمل هذا المنطق، كان لا بد من الاشارة الى غياب فن العمارة العربي، قبل الاسلام وخلو الجزيرة العربية، منشأ الاسلام، من العمارة ذات الرسالة الفنية، او ذات الشهادة الابداعية.



■ الجزء العلوي من المدخل الرئيسي للجامع الأموي، دمشق (الى اليمين) لاحظ المساحات المتناكبة من الفسيفساء التي كانت تملأ جدرانها ■ وجانب من الرواق الغربي للجامع، أثناء ترميم الفسيفساء مجددا (الى اليسار). والتي كانت تملأ أيضا أقواس القناطر السفلى والعليا ■ بيت المال، صورة حديثة عن قرب، لجانب من فسيفسائه المرممة حديثا (تحت) ■

غيبت الماضي، قبل الاول، عن اي تراث فني.

مع ذلك، فليس المهم هنا الفصل، بين هذه الاحكام، بل الفصل يتعلق بشأن المنهج واسلوب الاقتراب، وفي كيفية قراءة الفن الاسلامي قراءة جديدة.

فالفسيفساء، التي زينت الجامع الأموي، والتي يعاد ترميم بعضها اليوم، هي اكثر من شهادة على تأثير الفن المعماري الاسلامي، بالاساليب البيزنطية... انها تشكل واحدا من



الموضوعات المتعلقة بجمالية الفن  
الاسلامي، وخصائصه الكبرى..

علينا اولاً، الإشارة الى ان تزيين  
المساجد بالفسيفساء، على طريقة  
الجامع الاموي، وقبة الصخرة، لم  
يتكرر في اي مسجد اخر. وبمقدار  
ما يثير وجودها كعنصر اساسي من  
عناصر الجامع الجمالية، فان غيابها  
يسهل لنا الطريق لمعرفة افضل  
بخصائص وصفات الفن الاسلامي،  
الذي ميزته وخصصته بين سائر  
الفنون السابقة له. فاهمية

■ فسيفساء جدار جانبي، من المدخل  
الغربي للجامع الاموي تجمع العناصر  
الاساسية التي تشكلت منها موضوعات  
الفسيفساء: اشجار مثمرة، باسقة وورقة، قصور  
وانهار... (تحت / الى اليسار) ■ صورة  
تفصيلية لهذه الفسيفساء ومثيلاتها في الجامع  
نفسه (الى اليمين)، تبرز الاساليب الخاصة في  
تشكيل المناظر العمرانية المتميزة في اساليبها.  
والغريبة عن اساليب العمارة التي كانت سائدة  
آنذاك! (٧١٥ م) ■



والمجتمعات والبلاد، كوحى وكدين جديد. واختيار مكان، سبق ان كان اعلانا لرؤيا اخرى، هو امر منطقي وحتمي يفرضه منطق الانتصار. من هنا تختلف قراءتنا لتاريخ بناء الجامع الاموي ودلائلها، فالتاريخ يحدثنا، من هذا المنطلق، ان هذا المكان، لم يكن ارض كنيسة (القديس يوحنا) فحسب، بل كان ارضا لمعبد الاله (جوبيتر) الروماني، وكان قبله ارضا لهيكل الاله الارامي (حداد) إله العاصفة والمطر والخصب...

فالانتصار الجديد، ليكون كذلك، عليه ان يطلع من قلب القديم نفسه، لتم المقارنة وبيان الجديد. «الي اريد ان ابني مسجدا، لم يبن من مضى قبلي، ولن يبن من يأتي بعدي مثله»: هذا القول لباني الجامع، الوليد بن عبد الملك، قول فصل في اعلان الانتصار. والانتصار هنا، ليس عسكريا بالطبع، بل انه انتصار الرؤيا الجديدة وشووعها وهيمنتها.

ثمة موقف متميز، يجدر بنا الرجوع اليه. فلقد وقف طويلا «ريتشارد اتنغهاوزن» امام فسيفساء جامع دمشق الكبير، وفسيفساء قبة الصخرة محلا ودارسا ومستنتجا. وكتابه الشهير «فن التصوير عند العرب» ينقل الينا بوضوح موقفه المتميز. فهو يرى ان الغاية الاساسية من هذه الفسيفساء، انما كانت الاعلان عن انتصار اخر الاديان السماوية، وتبيان سيادته العالمية.

الفسيفساء، هي في مدى استجابتها كإداة واسلوب للرؤيا الجمالية التي راحت تتجلى مع انتشار الاسلام، اكثر من كونها اسلوبا شاهدا لفن سبق الاسلام وعمارته. من الجانب التاريخي، يمكننا الاشارة هنا الى الارتباط القوي بين الفن، كتعبير غير مباشر، والتحول الحضاري، وما نسميه احيانا بالانتصار الحضاري. فالجامع الاموي، كان ليعين انتصار الرؤيا الجديدة المتقدمة الى المدن





■ قنطرة المدخل الرئيسي للجامع الأموي. لاحظ فسيفساء قوس نافذة الزجاج الملون (فوق) ■ وصورة تفصيلية لفسيفساء أخرى من الجامع (تحت)، تبرز جانبا من ايوان قصر (وسط الصورة) وسكن خاص (يسارها) مع باب (يمين الصورة) إضافة إلى زخرفة حنية القوس المزينة أيضا بالفسيفساء. ■

وهذا ما يقوله عن فسيفساء قبة الصخرة:

«... هنالك مظهر اصيل بارز في هذه الزخارف الفسيفسائية المفرطة في الغنى. فهذه الزخارف استعملت، وقبل كل شيء في بناء يشغل اماكن مقدسة قديمة، حيث اقيم على موقع معبد يهودي قديم وعلى بقعة ترتبط اسطوريا بتضحية «اسحاق» على يد «ابراهيم» احد الاءاء المذكورين في التوراة والذي يعتبره العرب جدّهم الأعلى. وقد جعل حاكم الامبراطورية الجديدة اشكال التيجان والجواهر الملكية الاخرى معلقة حول الصخرة المقدسة في ابرز الاماكن من هذه البناية. ويعمله هذا اراد الخليفة ان يبرز اندحار القوتين الكبيرتين المعاديتين وهما القوة البيزنطية والقوة الايرانية تماما. كما اظهر بعد ذلك تقواه كمسلم حين ارسل شعار سلطته الامبراطوري، المؤلف من سرادقين. وفاء منه بنذر قطعه على نفسه، الى «الكعبة» في «مكة». وهذا الابراز المقصود لعلامات النصر الملكية كان اكثر وضوحا في الكتابات، التي لم تبين مبادئ الدين الجديد ورسائله العالمية فحسب، بل انها توجه الدعوة الى اصحاب الديانات القديمة وتهاجم العقيدة المسيحية بشدة، ولا سيما مبدأ التثليث فيها (...). والملاحظ من الناحية التاريخية ان الزخارف بمجموعها لها مهمة عالمية جديدة،

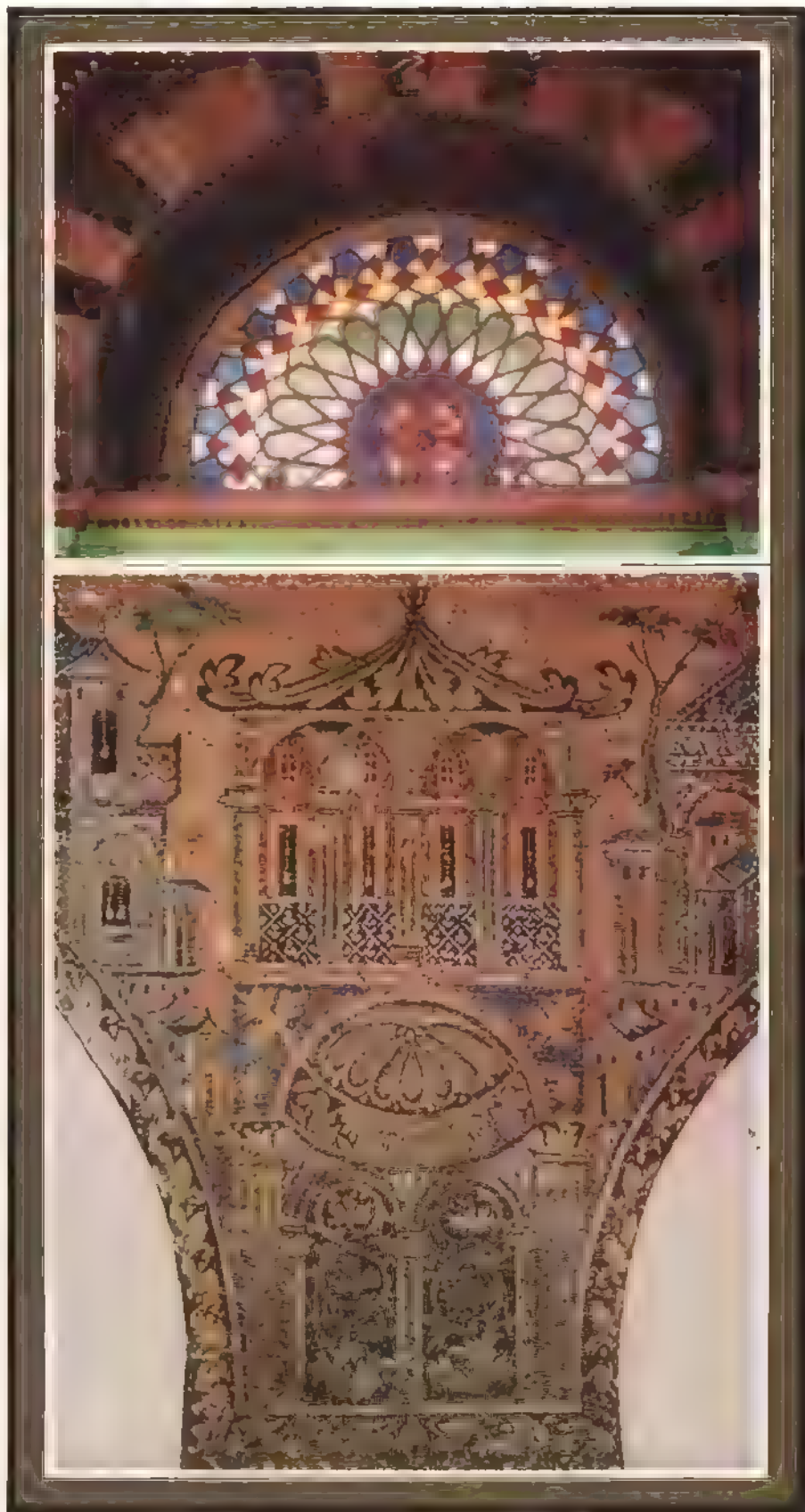
وذلك لانها تجمع بين الاشكال البيزنطية والايرانية، وتستعمل الفسيفساء فيها، وهي غمط بيزنطي — في الزخرفة على طريقة الزخارف الجصية الساسانية، وهكذا فان الغرض الاساسي منها يبدو وكأنه ليس لاجهار المشاهد فحسب، بل اكثر من ذلك، هو الاعلان عن انتصار اخر الاديان السماوية، ومن المحتمل تبيان سيادته العالمية ايضا».

وفي معرض كلامه عن فسيفساء جامع دمشق يقول:

«... فكل شيء مكشوف وهادى، وباختيار صيغة الصورة «البسيطة» بدلا من «الرمز» الواقعي. كما كان شأن الفن الكنسي، تم الاعلان عن رسالة متحدية جديدة. فالامبراطورية العربية قد افتتحت العالم كله، والان وتعاليم الاسلام، حل العصر الذهبي او الفردوس، في الارض. ومن العسير على المرء ان يتصدر دليلا اقوى اثرا لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة، اكثر مما وجدناه معروضا في هذه الزخارف الفسيفسائية التي يضمها الجامع التاريخي الكبير في العاصمة دمشق».

## مبدأ التوحيد والتحولات الفنية

من الناحية الجمالية، او الفنية



للإله.. والفرق شاسع بين  
الشهادتين. الفن شهادة انتصار،  
لكن المنتصر ليس الإنسان، بل  
المنتصر، هو الله.. والإنسان كما  
الطير كما النبات كما الكواكب، كما  
الوجود بأسره، شاهد على انتصار  
الحق.. انتصار الله.. فالكل إلى  
فناء إلا هو.

إن محاولة قراءة مصادر الفن  
الإسلامي انطلاقاً من تأمل  
خصائصه ومنطقه الجمالي تقودنا  
بالضرورة إلى تأمل ولادة الفن  
الإسلامي بين يدي الدين الجديد..  
والى تأمل أعمق لمحاولة هذا الفن،  
ومنذ الخطوة الأولى، التزام المنطق  
الديني، لا شرح الدين وتفسيره..  
من هنا كان لا بد من أن تتم  
المواجهة بين الفن البيزنطي وبين الفن  
الإسلامي، الطالع حديثاً. فلم يكن  
الفن البيزنطي فناً مدنياً بل هو فن  
ديني في الدرجة الأولى، وفي أؤكد  
دوره في لتبشير أكثر من مرة،  
فلساقتة واصدء حرب الايقونات لم  
تكن بعيدة كثيراً عن الأرض التي  
ارتفع فوقها الجامع الأموي. الموضوع  
مشترك في أكثر من جانب،  
والخلاف واقع أيضاً في أكثر من  
جانب.

هكذا تنكشف أمامنا أسرار فنية  
كثيرة في اقترابنا من موضوع التأثير  
انطلاقاً من نقاط الاقتراب ونقاط  
الاختلاف بين الرؤيا الدينية البيزنطية  
وبين الرؤيا الدينية الإسلامية فليس  
اقتراب الفن الإسلامي من الفن

الصرفي. يشكل الاختلاف القائم بين  
فسيفساء الجامع الأموي، وبين  
فسيفساء الكنائس والعمائر  
البيزنطية، من حيث الأسلوب ومن  
حيث التوجه، يشكل النقاط الأكثر  
اثارة في شأن هذه الفسيفساء المثيرة.  
وبالتالي، فإن هذا الاختلاف، هو  
الذي سيفتح لنا الطريق الأسلم  
لقراءة أفضل لخصائص الزخرفة  
الإسلامية، التي شكلت العنوان  
الأكبر في مسار هذا الفن الأبداعي.

فلقد تخلت فسيفساء الجامع  
الأموي، كما هي فسيفساء قبة  
الصخرة أول ما تخلت، عن رسم  
الوجوه والجسم البشري. وهو أمر  
تميزت به الفسيفساء البيزنطية،  
وكان أسلوب رسم الوجوه  
والأشخاص واحداً من الحلول  
الجمالية الكبرى، التي دفع  
الاجتماع البيزنطي ثمنها دماً غزيراً  
بعد الحرب الطويلة المعروفة بحرب  
الايقونات... لم يكن هذا التحلي  
استجابة لتحريم الدين الإسلامي  
للتصوير، كما يظن البعض، فلا  
التحريم واضح، ولا الأمر مطروح  
بهذه الطريقة. بل جاء هذا التحلي،  
استجابة وتوافقاً مع التوجه الجمالي  
والروحي معاً. فالدعوة الجديدة دعوة  
لا تؤرخ ولا تشهد للماضي، بل هي  
دعوة مطلقة تساوي بين الكل، لئتم  
الشهادة لإله واحد.. ليس الفن  
شهادة للإنسان، سواء أكان هذا  
الإنسان نبياً أم قديساً أم فاتحاً!..  
بل الفن، هو شهادة الإنسان



المبدأ تأكيدا مطلقا، وحاسما. لقد اشار الاسلام الى ان النداءات التوحيدية الاولى نداءات حق، الا ان الوحي الجديد والوحي الاخير، هو الحق الحاسم والجازم والاخير.

في الفن يتجلى الخلاف حول التوحيد، في الانتقال من فن التبشير، الى فن الشهادة. فلقد كان على الفن البيزنطي ان يشرح الرسالة الدينية فهو كلمة الكنيسة ايضا او وسيلتها في تأكيد المعتقد وتوضيحه، لذلك كثرت الرموز والمصطلحات الفنية في الفن البيزنطي. واقترب في فن الايقونات ليكون واحدا من الطقوس الدينية

البيزنطي او تأثره به من جهة وابتعاده واختلافه معه من جهة ثانية الا ترجمة لتقاط الاقتراب ونقاط الاختلاف في الرؤيا الدينية.

انه مبدأ التوحيد. فالتوحيد هو الذي يجمع وهو الذي يفرق. فاذا وقفنا طويلا امام المفهوم البيزنطي والمفهوم الاسلامي للتوحيد. لا بد لنا من ان نتلمس بوضوح كيف كان لقاء الفن الاسلامي بالفن البيزنطي لقاء حتميا او بالاحرى كيف كان اختلافه اختلافا حتميا ايضا. فلقد كان الاسلام، اذا جاز لنا القول، تصحيحا للافكار التي كثرت حول مبدأ التوحيد، واعادة تأكيد

■ واجهة بيت الصلاة المطلة على صحن الجامع. وتبدو خلفها مدينة دمشق، لاحظ ايضا وايضا - الفسيفساء في القسم الاعلى من الواجهة ■





۲۹۸  
۲۹۸

■ منحة في الجامع الاموي.  
تشرف على الورق الشعالي  
للجمع. والذي كانت القوامس قناطره  
مزينة بالفسيفساء (الى اليمين) ■

والزخرفة كاسلوب فني، ترجمة بلغة  
خاصة وعالية، للاحتياج والفرح  
والتسليم والسجود.. فهي في تحليلها  
عن تناول الانسان والمكان والواقع  
كموضوع للمعالجة او موضوع  
لمناقشة، وتبنيها لاشكال الهندسية  
والنظامية في صوغ معانيها، تأكيد  
وتوافق مع الرؤية الاسلامية في  
الوجود.. فلقد جاءت هذه الرؤية  
بالتوحيد، كمنطلق وهدف في آن  
واحد. توحيد الانسان كمخلوق،  
وتوحيد الله كخالق، مسقطة كل  
صراع ممكن، وكل تمرد ممكن، او كل  
تحل ممكن، بين الارض والسماء...  
فلا صراع بين الانسان وخالقه وليس  
ثمة مجال، لمثل هذه المواجهة. ان  
الانسان، في اعلى تجليه، انما هو  
شاهد على قدرة الخالق، وهو في ادنى  
تدنيه مشرك فكافر... انه اذن  
القبول، فالتسليم.. من هنا، فان الفن  
يرفع مستوى هذا القبول وهذا  
التسليم، الى مقام الاحتياج حتى  
السجود؟...

ان الزخرفة الاسلامية، والتي  
يشهد الجامع الاموي في زينتته  
الفسيفسائية، على خطواتها الاولى،  
انما هي تطبيق بلغة فنية صافية،  
على مبدأ التوحيد الديني  
والفلسفي الوجودي... فالزخرفة،  
شهادة كبرى على النظام الواحد  
والخفي، الذي يمسك بكل شيء،  
بكل وجود، من اصغر ورقة الى  
اعلى كوكب!.. وهو من حيث  
الجوهر، نظام مترابط ومنطقي

نفسها، وتجلب ابداعيته في قدرته  
على الاقناع والوصول والمهيمنة، من  
هنا رمزته المعقدة ومغالاته في  
«التكوينات المعمارية والزخرفية، من  
حيث الاحجام والزينة والالوان  
واستعمال المواد الغالية، والاسراف في  
التذهيب، اكثر من اعتماده على  
النسب الفنية المثلث» كما يشير  
الدكتور فريد شافعي في معرض  
حديثه عن الفروق بين الزخرفة  
البيزنطية والزخرفة الاسلامية.

الا ان فن الشهادة، فن  
تطبيق لا فن تفسير، فن لا بد من  
ان يتحاز الى المبدأ، فهو بالتالي  
مبدئي، وتتجلى ابداعيته في توافق  
منطقة الذات مع المبدأ الذي  
يشهد عليه، ولما كان هذا المبدأ هو  
مبدأ التوحيد، كانت ابداعية الفن  
الاسلامي وبالتالي خصائصه  
متجلية في النظامية التجريدية  
والهندسية، التي تعيد كل شيء  
الى الواحد لتطلق منه وتعود اليه  
في مسار يجعل من الجزء كلا ومن  
الكل واحدا. من الخطوة طريقا  
ومن الطريق هدفا.

## الفن كاحتياج وسجود

لقد استجابت الفسيفساء  
كاسلوب فني زخرفي، مع التطلع  
الفني والجمالي الجديد، الذي بدأ  
يكونه المسلمون الأوائل، فنانون  
وقادة.. فلقد كان التوجه نحو احتياج،  
ونحو فرح، ونحو تسليم وسجود.



مغلق. وبالتالي، فانه نظام واحد.

## المناظر العمرانية الحضور والغياب

المحاكاة!.. ولقد اثارت هذه الرسوم انتباه الكثير من المؤرخين، فالبعض رأى فيها تصويراً رمزياً للجنة، ومنهم من رأى فيها مدينة دمشق نفسها ونهرها بردى... ومنهم من قال انها رمز لمدينة الاسلام النموذجية. وجميع هذه التفسيرات، تبدو قلقة لعدم توافر البراهين الكافية وذلك لبعده هذه الرسوم عن الواقع، جملة وتفصيلاً، فلا اشكال العمائر يشير الى التقاليد العمرانية التي كانت

هناك امر اخر تكشفه هذه الفسيفساء، هو انها، وفي الجامع الأموي فقط، ترسم بيوتا اشبه بقصور وقلاع!.. ترسم اشجاراً تكاد تكون واقعية من حيث مبدأ

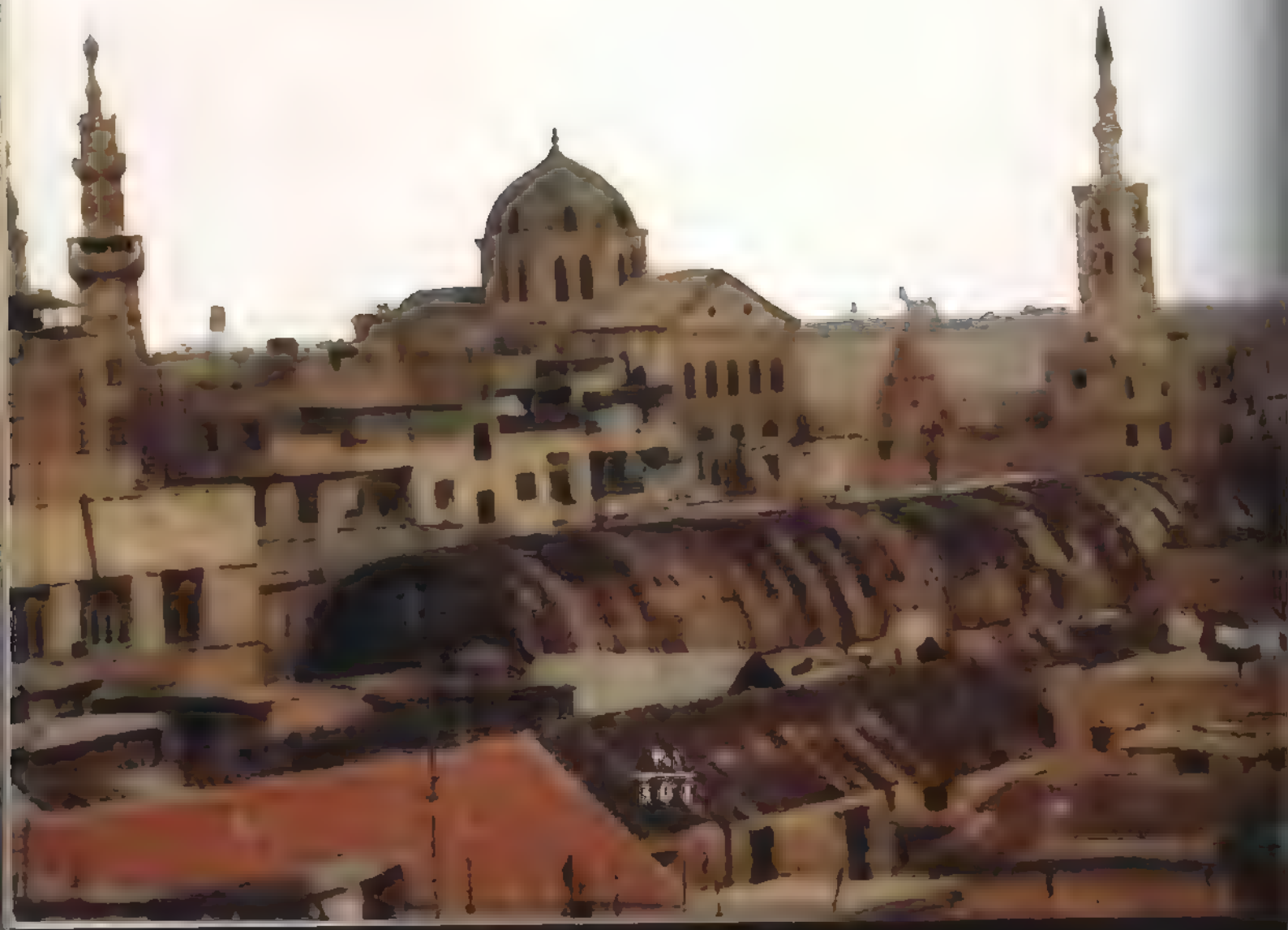
■ دمشق صورة جامعة وحديثة (من فوق)، للجامع الأموي وجانب من الاسواق القديمة المحيطة به. اضافة الى المدارس الملحقة به والمساجد الثانوية الاخرى في محيطه ■



فن «التصوير عند العرب» من  
التفاسير الاولى لها تفسير واحد يقول  
بان المدينة التي تقع على مجرى النهر  
انما هي مدينة دمشق نفسها، مثلما  
تمتد في الواقع على جانبي نهر  
«بردى». ولكن حتى اذا ثبت بان  
ذلك كان صحيحا، فان ذلك لا  
يمكن ان يفسر رسوم العمائر الاخرى  
الكثيرة الموجودة في اماكن اخرى من  
الجامع. ويقول تعليل اخر بان المنظر  
يمثل «مدينة الله» وهو مشتق من

تعرفها الشام، ولا هي تدل على نماذج  
عرفتها مدن اخرى قديمة. وهذا ما  
جعل معظم البحاثة يعتبرونها مجرد  
رسوم تزيينية، جاءت من ضمن  
الاساليب التي كانت متبعة في  
تحقيق الفسيفساء. كفن معماري  
تزييني.

الا ان ريتشارد اتنغهاوزن، يؤكد  
مرة جديدة بان هذه العمائر انما هي  
ايضا مظهر من مظاهر اعلان  
السلطة الجديدة فهو يقول في كتابه



المناظر البرية الاغريقية والهلستية للفردوس. وحقبة ان النصوص التاريخية العربية المعاصرة او شبه المعاصرة لا تؤيد مثل هذا التفسير. وان من الصعب، على اي حال، ان نرى كيف ان هذه الزخارف كانت ملائمة للمنهج الكبير الذي اعده الخليفة الاموي. والارجح فان مفتاح تفسيرها قد اورده الجغرافي المقدسي، حوالي سنة ٩٨٥ م ولما كان هو احد مواطني مدينة القدس، فانه كان يعي تماما المعنى الحقيقي لهذه الفسيفساء. فقد كتب يقول «ان من العسير ان تكون هناك شجرة او مدينة شهيرة لم تصور على تلك الجدران». وهكذا يبدو من ان «المقدسي» قد اعتبر هذه الرسوم تتضمن صورة العالم كما تشاهد في مظهرين للعمارة والطبيعة. ويعزز «ابن شاكر» وهو مؤرخ القرن الرابع عشر ذلك عندما يقول: ان الفسيفساء تمثل كل الاقاليم المعروفة، بل انه يستطيع ان يميز الكعبة في مكة. وكما اوضحنا سابقا، فان التراكيب المعمارية تؤلف هي الاخرى ايضا موضوعا للزخرفة في الفن الكنسي المسيحي المعاصر. وهو موضوع يعبر كما قال «ارنست كسنجر» عن مفهوم «وضع مظاهر الكون المادية تحت هيمنة الكنيسة» على ان مثل هذه الفكرة لا يمكن ان تكون قد انتقلت من ديانة لاخرى، دون حدوث تفكك داخلي ذي طابع اقتصادي... انها

الدولة الدينية. وكان الامويون انفسهم يشعرون بانهم قادة دولة قبل ان يكونوا دعاة دين. وهذه الدولة تمثل انذاك القوة المهيمنة على العالم. وهكذا يظهر ان فسيفساء جامع دمشق كانت تؤكد بان العالم كله، قد اصبح تحت درع الخلفاء، وانه قد دخل في «دار الاسلام».

الا ان عدم تكرار مثل هذه الرسوم، ومثل هذه الاساليب في مساجد اخرى، والانتقال باساليب الفسيفساء نفسها الى اصباغية هندسية اكثر متانة. يفتح لنا بابا جديدا. ففي الوقت الذي يؤكد عدم تكرار هذه الرسوم، كونها كانت للشهادة على انتصار الرقيا الجديدة على ما سبقها من رؤى وسلطات، يؤكد لنا مع تطور الزخرفة الاسلامية نفسها، ان منطق هذه الفسيفساء، لا يتوافق كليا مع منطق الزخرفة الاسلامية الاشد متانة واطلاقية، فمن ناحية منطق الزخرفة نفسه، لا يشكل رسم هذه العمائر تطبيقا صحيحا ومغلقا، بل هو تزيين بلا منطق مغلق وشامل كما هي الزخرفة الاسلامية التي عمت فيما بعد كل العمارة الاسلامية الدينية وغير الدينية. وهكذا تبقى هذه الفسيفساء، شاهدا اول على الانتصار، والخطوة الاولى نحو فن زخرفي عرف فيما بعد تجليه الابداعي المدهش.



الفصل العاشر

# أخبار العرب في القرنين

القرن الأول من الهجرة النبوية  
القرن الثاني من الهجرة النبوية  
القرن الثالث من الهجرة النبوية

في القرنين

القرن الرابع من الهجرة النبوية  
القرن الخامس من الهجرة النبوية  
القرن السادس من الهجرة النبوية



■ جانب من القبة المصنوعة في فاس / المغرب: يجمع هذا الأثر الفني مختلف التقنيات والأساليب الفنية التقليدية. والتي حافظت عليها المدارس الفنية المتعاقبة كالحفر على الجص والخشب وتلوينهما. والحفر على النحاس، والخط الذي انفرد بصفات خاصة تميز بها عن أنواع الخطوط التي عرفها المشرق، والتي لا تزال محترفات المصممين الكبار مستمرة بها. حيث يسعى كتاب «المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة» تسليط الضوء عليها. وتجدر الإشارة إلى أن معظم صور هذا الفصل مأخوذة من الكتاب نفسه موضوع هذا الفصل ■





## مسألة «المعلم» في الدراسات النقدية

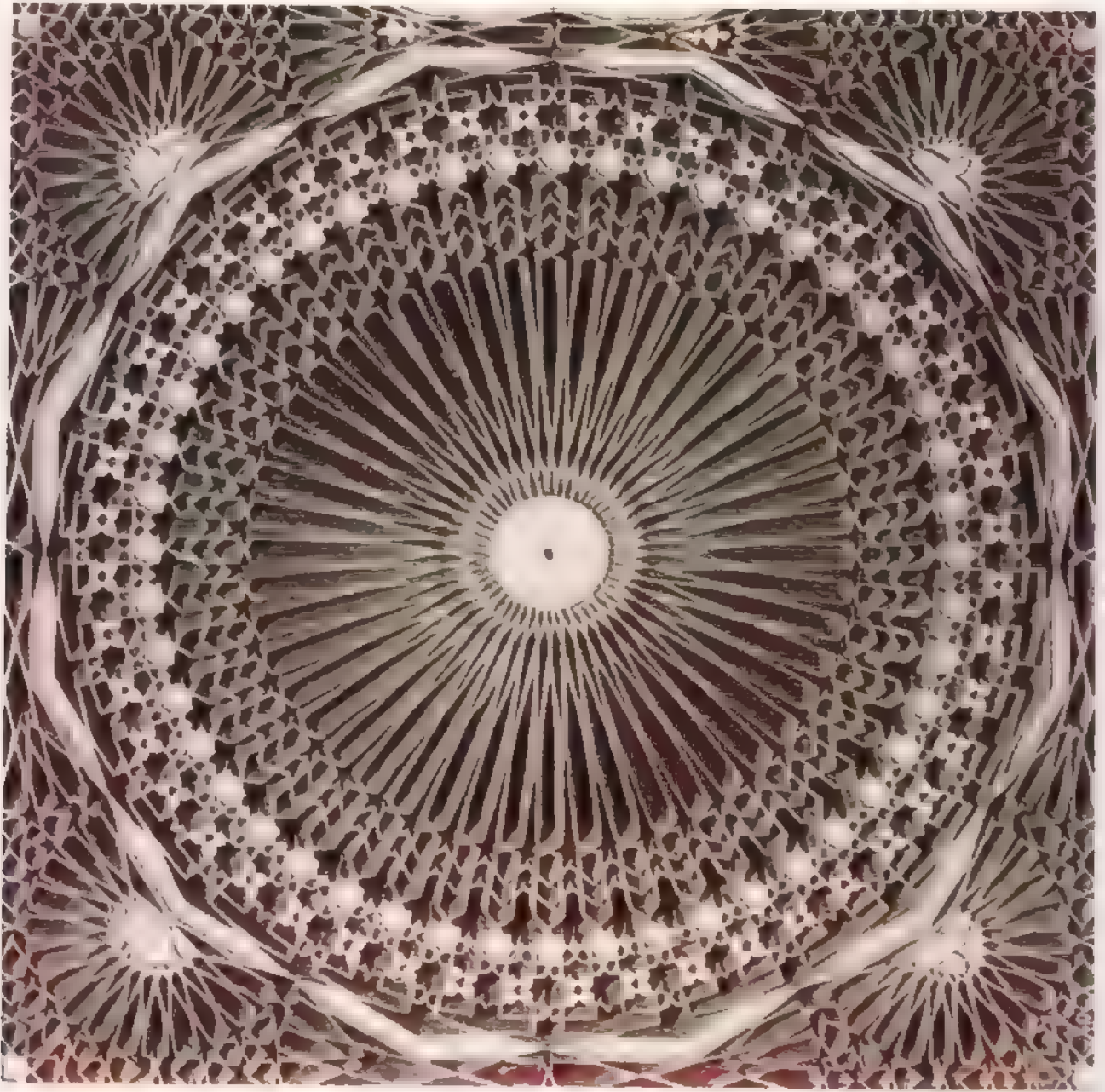
اهملت معظم الدراسات والابحاث الحديثة التي تناولت الفن الاسلامي تاريخا وتحليلا وتقويما، مسألة «المعلم» اي الفنان، الخطاط، المعماري، النساج، المنزخرف، المصور، الخ... اي المرء الذي يعود اليه تصور وتخطيط وتنفيذ وتحقيق العمل الفني سواء أكان هذا العمل صحن نحاس ام مسجدا جامعا.

لقد تبين لنا في فصل سابق، ان «انا الفنان في الفن الاسلامي» «انا» غائبة»، وبالتالي قد اشرنا الى انه من غير الممكن قراءة هذا الفن عبر فنانيه، عبر مشاعرهم ومواقفهم ومعاناتهم الذاتية الفردية كما هو ممكن في الفنون الاخرى كالفن الغربي منذ نهضته في القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين.

الا ان غياب هذه «الانا» لا يعني غياب الفنان. كما ان غياب الذاتية لا يعني اهدا غياب الفن. فالفنان حاضرا من دون شك الا ان حضوره يختلف عن حضور الفنان في فنون اخرى او كما هو متعارف عليه في الفهم المعاصر لمعنى الفنان ودوره. فاذا كان حضور الفنان في الفهم المعاصر يقوم على تفرد «انا» الفنان في مشاعرها واحاسيسها ومواقفها من الانسان والعالم، فان

حضور الفنان في الفن الاسلامي يقوم على قدرته وتمكنه من تحقيق مبادئ فنية وجمالية متوافقة او متطابقة او منحرفة من مبادئ وقيم فلسفية دينية مطلقة وشاملة. وبالتالي فان حضور الفنان قائم في المنطق الفني الذي يوحد العمل، والذي لا بد من ان يكون متوافقا كذلك مع الخصائص الجمالية والفلسفية التي انطلق منها الفن الاسلامي ككل. ان الجميل في الفن الاسلامي، كما سبق واشرنا اليه، موجود، فالجميل حق، والحق حاضرا في كل زمان ومكان وليس على الفنان الوصول الى الجميل او ابتداعه بل الشهادة له. فالابتداع هو الشهادة على الجميل القائم، على الحق القائم. وهكذا فان الابداعية تتمحور في حسن الشهادة في صفاتها وشموليها وإدراكها واحاطتها وكالها ووضوحها وصدقها...

ثمة اسئلة تطرح نفسها بقوة: اين هي الخصوصية التي تميز اذن بين الانسان العادي وبين الفنان؟! او اين هي الابداعية، التي تميز بين فنان وفنان؟ ربما علينا للجابة عن مثل هذه الاسئلة، ان نعيد من جديد قراءة الفن الاسلامي خطوة خطوة، او بالاحرى الوقوف طويلا عند التحولات او الاضافات التي اغنته يوما بعد يوم، ففي مثل هذه العودة وهذا الوقوف نكتشف ان دور الفنان وحضوره، كانا اساسيين وجوهريين في الازدهار والانتشار والتميز والتنوع



■ تفصيل من القبلة للمصممة -  
القصر الملكي في فاس / المغرب:  
نجمة خمسينية مطورة على  
الجص. لاحظ الثقبنة البارزة  
والدقيقة في الحفر، وبخاصة الزوايا  
البالغة الحدة في النجمة المركزية.  
كنك لاحظ الزخارف الركنية الأربع  
المسماة «الباقات» أو «مشموم» ■

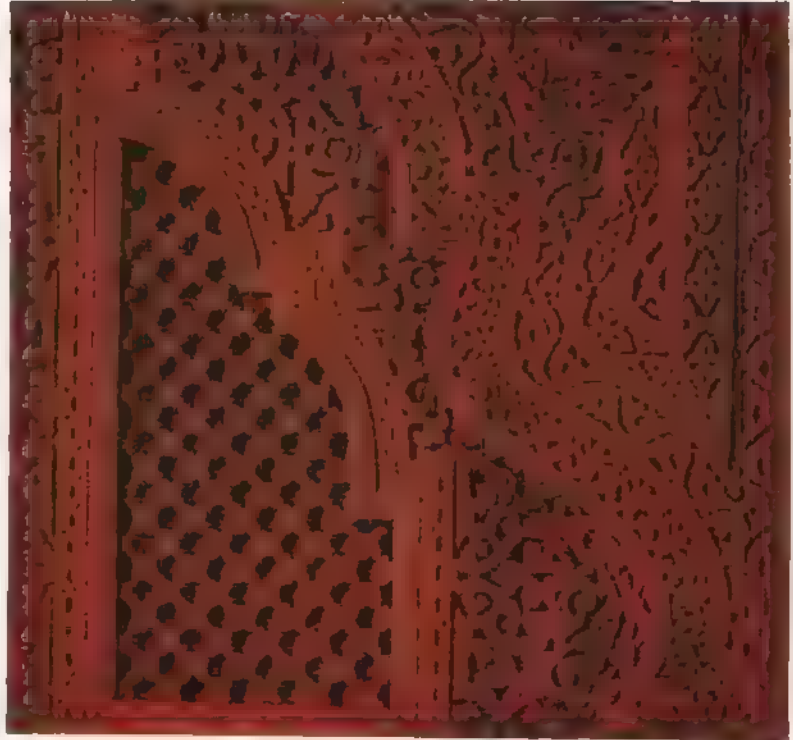
قد توالدت وتعددت في تجليات لا  
تكاد تحصى... هنا يأتي دور الفنان  
وحضوره، ومن هنا نميز بين ابداع  
وانداع اي في القدرة والموهبة  
والابداعية التي استطاع بواسطتها  
الخطاط او النساج او النقاش ان  
يعدد تجليات المبدأ الواحد. وان يعيد  
تطبيق المبدأ في صور اخرى مختلفة

والغنى في هذا التنوع. صحيح جدا  
انه باستطاعتنا الوقوف عند عناصر  
محددة ومحدودة كعناصر تشكل  
جمالية الفن الاسلامي ومبادئه،  
وكعناصر ثابتة لم تتأثر طوال قرون.  
الا اننا نكتشف ان هذه العناصر  
التي شكلت المبادئ الاساسية عند  
تحققها وعند ترجمتها في اعمال فنية،

## المعلم، الصوفي، الأسرار

الا اننا في رجوعنا او اصغائنا للتاريخ الشفهي المتوارث، نقف امام اخبار وحقائق كثيرة قد تساعدنا لفهم دور «المعلم» وحضوره في الفن الاسلامي كمبدع مستمر. فهذا التاريخ يتحدث عن الفن «كسر» من الاسرار الخفية، وان هذا السر يعرفه المعلم، وان هذا المعلم يحافظ عليه ولا يوح به الا من كان اهلا لذلك.

وتضيف القصص الشعبية المتوارثة، صفات اخرى وتسمي صعبا بجمه، حتى يبدو لنا ان «المعلم» شخصية غير عادية تجمع بين الصوفي والفنان. وان طريق الفن طريق لا يد لها من ان تمر باحوال ومقامات ورؤى. فلقد تشابهت العلاقة بين «المعلم» وتلاميذه كما روتها هذه الاخبار المتناثرة هنا وهناك، مع علاقة المهيد بالشيخ في الفرق الصوفية، من جهة اهمية الاستعداد والرغبة في التعلم، ومن جهة التدرج في المراتب، ومن جهة شهادة المعلم بقدرة التلميذ، التي يقابلها تسلم الخرقه في النظم الصوفية. ونستطيع ان نتلمس هذه العلاقة او هذه القوانين التي تنظم الحياة الفنية، بتأملنا في اعمال الخطاطين، او تلك التي تسمى «الشهادة» حيث يذكر الخطاط مع توقيع اسمه اسم اسناده، ولم يقتصر ذلك على الشهادة فحسب، فبعض الخطاطين الكبار



من دول ان يتناقص او ينافس المبدع الام، او المبدأ الاساس.

انطلاقا من هذه الملاحظات يمكننا فهم اهمال الدراسات الحديثة لمسألة الفنان الفرد او «المعلم» حسب التسمية الشعبية المتوارثة، ذلك ان تناول المعلم بالبحث، يعني تناول الحلول والطرق والاساليب الفنية التي غما فيها فن الخط او فن الرقش او فن الزخرفة. والوقوف امام الاضافات او التحسينات او التقنيات او الخبرات التي تحققت جيلا وراء جيل وعصرا وراء عصر. وتلك مهمة صعبة وتكاد تكون مستحيلة ذلك انه، لا التاريخ الادبي او النقدي الاسلامي قد سجلها او حفظ اخبارها، ولا الفنانون او المعلمون انفسهم باحوا بامرهم او سجلوها...

■ جزء من حشوة، خشب محفور (فوق). لاحظ تعدد الاشكال الزخرفية التي تتجاور وتتالي في تقسيم هندسي، يجمع بدوره بين «الخط» و«الرمي». كذلك لاحظ التقنيات المتعددة في فن الحفر - المصنوعة / مراش - المغرب ■ .. وجانب من «الباهية» / فاس - المغرب (الى اليسار). نور منعكس من الزجاج الملون، على الزجاج الملون ايضا، يلتقي بالضرورة مع روح الاساليب الزخرفية الهندسية التي تم بواسطتها رسم وتشكيل الزجاج، وتلوينه ■





مسار الفن الاسلامي، اي بالقائه الضوء على «المعلمين» الحرفيين، المفترض، حسب الاعراف التراثية، انهم يحملون وحدهم اسرار المهنة، او بالتالي، سر الفن..

الى الان، وعلى الرغم من الانتباه والوعي الجديدين، على الكثير من خصائص وصفات الفن الاسلامي، فلا يزال موضوع «المعلم»، والذي يعود اليه امر تصور وتأليف وابتداع وتنظيم عملية تحقيق العمل الفني سواء أكان مسجدا ام سجادة ام منمنمة ام مخطوطة، غامضا ومجهولا في تفاصيله الكثيرة، ولا تزال ايضا مسألة «الاسرار» التي تفيد اخبارها ان المعلم كان يتسلمها من معلم سابق، وكان يسلمها بدوره الى من يخلفه... مسألة لكثرة غموضها، تبدو كأنها تميل الى جانب الخرافات.

في تنبيه للقارئ، تقدمه مقدمات الكتاب، يقول اندريه باكار، «ان هذا الكتاب هو قبل كل شيء كتاب اولئك المعلمين». ويضيف، شارحا اهداف الكتاب: «يرمي هذا المؤلف الى تقديم وثائق مصورة، لم يسبق نشرها، لكشف بعض الجوانب التي لم تعرف بعد، عن الفن المغربي التقليدي في العمارة، ولنقل شهادة اجل اساتذة الحرف والصناعات التقليدية، اي المعلمين».

ظن يذكر اسم اسعاده على كل عمل يوقعه. تماما كما كان يفعل الصوفية في ترداد اسماء شيوخهم الذين تعلموا على ايديهم.(١).

هذا التشابه بين المدارس الصوفية والمدارس الفنية من جهة القوانين النازمة للسلوك والحياة، يكشف لنا ان «المعلم» هو اكثر من فنان يتقن اصول الخط او اصول المهنة، فهو الى ذلك صاحب معرفة او صاحب علم بالمفهوم العميق لمعنى المعرفة والعلم، او بالمفهوم الذي تحدث عنه الصوفية الكبار والذي تختصره العامة بكلمة «سر» فالمعلم كما تصفه الاخبار الشفهية المتوارثة، حامل الاسرار.

## كتاب المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة

انطلاقا من هذه المقدمات يتفرد كتاب «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة»، لمؤلفه اندريه باكار، (الطبعة العربية — تعريب سامي جرجس — منشورات توليه ٧٤ — باريس)، بين الكتب الفنية الفخمة عن الفن الاسلامي، الصادرة في السنوات القليلة الماضية، بالقائه الاضواء على جانب يشكل اهم مرحلة، واكثرها غموضا في

### هامش رقم (١)

يحدد اندريه باكار في كتابه «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة» شخصية المعلم فيقول: «والمعلم هو استاذ الحرفة. ويمكن اطلاق هذا الاسم، على سبيل المثال، على ليونارد دافنشي وميخائيل أنجلو. والمعلم بلا منازع على عرش حرفته. والمعلم هو من يتلمذ على يده وهو يحترم معلمه ويحبه». «وحتى في ايماننا هذه، وكدليل على الاحترام، فان المعلم يقبل يد معلمه رمزا للولاء. غير انه لا بد للمعلم، وهذا ايضا من الادب، من ان يسحب يده بسرعة، حتى لا يستطیع هذه المظاهر».

«والمعلم محمد بن عبد الكريم هو على ما يبدو واحدا من ادهش الشخصيات التي تمكنا من مقابلتها في هذه المهنة. وهو انسان زاهد لا يمكنك تحديد عمره، طاعن في السن حتى يبدو لك وكأنه قد كتب له الخلود. انك تراه جالسا على الارض في بيو قصر ما، يرسم ويرسم لساعات بل وايام غاذج زعفرانية على أوراق بالية كبيرة الحجم يستعملها المنفذون بعد ذلك، تحت مراقبته المطلقة، مستخدمين اسلوب الاستنساخ بالقالب الورقي (الروسم)». «وقد علمنا ان هذا المعلم لم يكن يعطي تلاميذه حتى وقت قريب سوى الطعام وشراب العصا كأجر لهم عن عملهم معه. لكنه كان يربخ فيهم فيه وعلمه قبل كل شيء. فالمعلم هو الرجل العلامة».



■ منخل مدرسة السعديين .  
فاس / المغرب، يضم هذا المنخل  
أيضاً معظم الأنواع والأصناف  
والنقوش الفنية التي امتازت بها  
المدارس الفنية في المغرب: الزليج  
على يمين وشمال الباب الخشبي  
المحفور وفي الفخفخة الكوفي على  
الخشب، والمغربي على الجص، ثم  
زخرفة الجص والحجر في أعمدة  
القباطير ومحيطها ■

## وثائق نادرة

لكن الكتاب يكتسب أهميته  
وآثاره من جوانب أخرى متعددة.  
فهو أولاً، كتاب يقع في مجلدين  
كبيرين (١٠٠٠ صفحة) ضمّاً مئات  
من الصور بالوانها الطبيعية عن  
مختلف أنواع وعناصر الفنون التقليدية  
في فن العمارة المغربي، في منهج يجمع  
التطور التاريخي منذ تأسيس مدينة

فاس عام ٧٨٩ م، حتى الوقت  
الحاضر.. مع تنوع وتعدد الأنواع  
الفنية من «التخطيطات النازمة»  
إلى «الخط العربي»، إلى «الطين»  
إلى «الحجر» إلى «الجص» إلى  
«الخشب» و«المعدن». (عشر  
سنوات أعداد وتصميم).  
هذه الصور بالونات، تشكل  
حدثاً مثيراً في موضوع الفن  
الإسلامي، كما هو مطروح الآن،



يتأمل، او حتى يدرس عن قرب، الكثير من خصائص بنية الفن الاسلامي سواء أكانت هذه البنية متعلقة بفن العمارة ككل، ام بفن الزخرفة بشكل خاص.

## دفاتر المعلمين

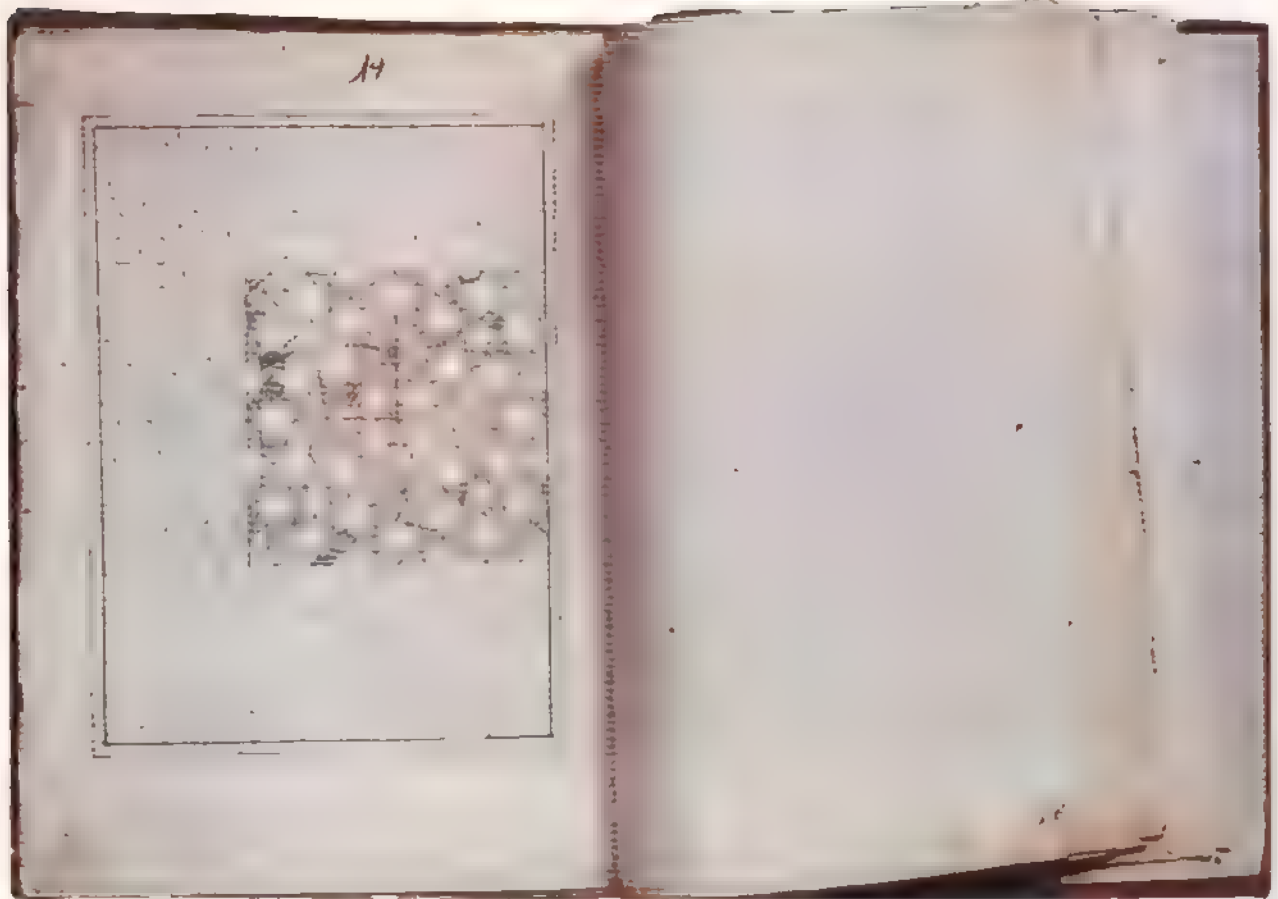
جانب آخر، يعطي هذا المؤلف أهمية خاصة، ويفرده من بين المؤلفات المشابهة، كونه يقدم، وربما لأول مرة، تخطيطات بعض المعلمين، أي تلك التخطيطات الناطمة، التي تشكل البناء الهندسي الخفي للعمل الفني. وهي اوراق وصفحات، تبقى عادة من اسرار المعلم نفسه لا يعطيها الا لمن رأى فيه امكانية وقدرة الاستمرار في هذا الفن.

بالطبع يبقى السر سرا... فالكاتب يعترف بذلك، اذ يقول في الفصل الذي يحمل عنوان «التخطيطات الناطمة»: «كتب هذا الفصل المخصص لتخطيط الزخارف الفنية والشبكات، بالتعاون مع اشهر المعلمين. انهم لم يكشفوا لنا جميع اسرار الصنعة، التي ورثوها عن آباائهم ومعلميهم، كما انهم لم يطلعونا على كل اكتشافاتهم، من الرسومات الهندسية والابتكارات التي يتوصلون اليها باستمرار، والتي يتحدثون عنها بهيام مطلق... غير ان شروحيهم وبعض ما يقومون به من المفاتيح التي تظهر في

فهي صور نادرة، ليس لانها باهرة الجمال والابداع فحسب، بل لانها نادرة فعلا، فهي في معظمها تعود الى القصور الملكية المغربية، والى المقامات الملكية ايضا، والتي لانتمائها الى المناخ الملكي، هي بالضرورة محجوبة عن العين الجماعية، وغير معروفة.. يكشف كل ذلك المؤلف نفسه، فهو يشير في مقدمته الى ان «جلالة ملك المغرب، تفضل فسمح بالتعريف بالآيات الفنية التقليدية (القديمة والحديثة)، التي تعد اساس العمارة الاسلامية، ومن هنا، فتحت ابواب القصور الملكية لعدسة المصور للمرة الاولى في التاريخ».

طبعاً سيكون كشف هذه الروائع، التي ليس لها نظير، على حد قول باكار «شأنه في التعريف بصورة افضل بفن، تمتد اصوله من الاندلس، حتى بلدان الخليج». فالامر بالنسبة لينا، نحن ابناء قرن العشرين، والتي كانت حجب النسيان تفصلنا نهائيا عن فن الماضي، مثير للغاية، فبيست المعرفة وحدها الهاجس، بل احباء او استلهم او الانتماء الى هذا الفن بالذات هو الهاجس، كما توحى الشعارات المرفوعة منذ اكثر من قرن.

ثم الى جانب ندرة هذه الصور، ونجاحها كصور واضحة ودقيقة، يمكن الاشارة الى شموليتها، فهي تتابع بجهود كبير الانواع والخصوصيات، انها صور وثائقية الى كونها صورا فنية، وبذلك، يستطيع المرء ان



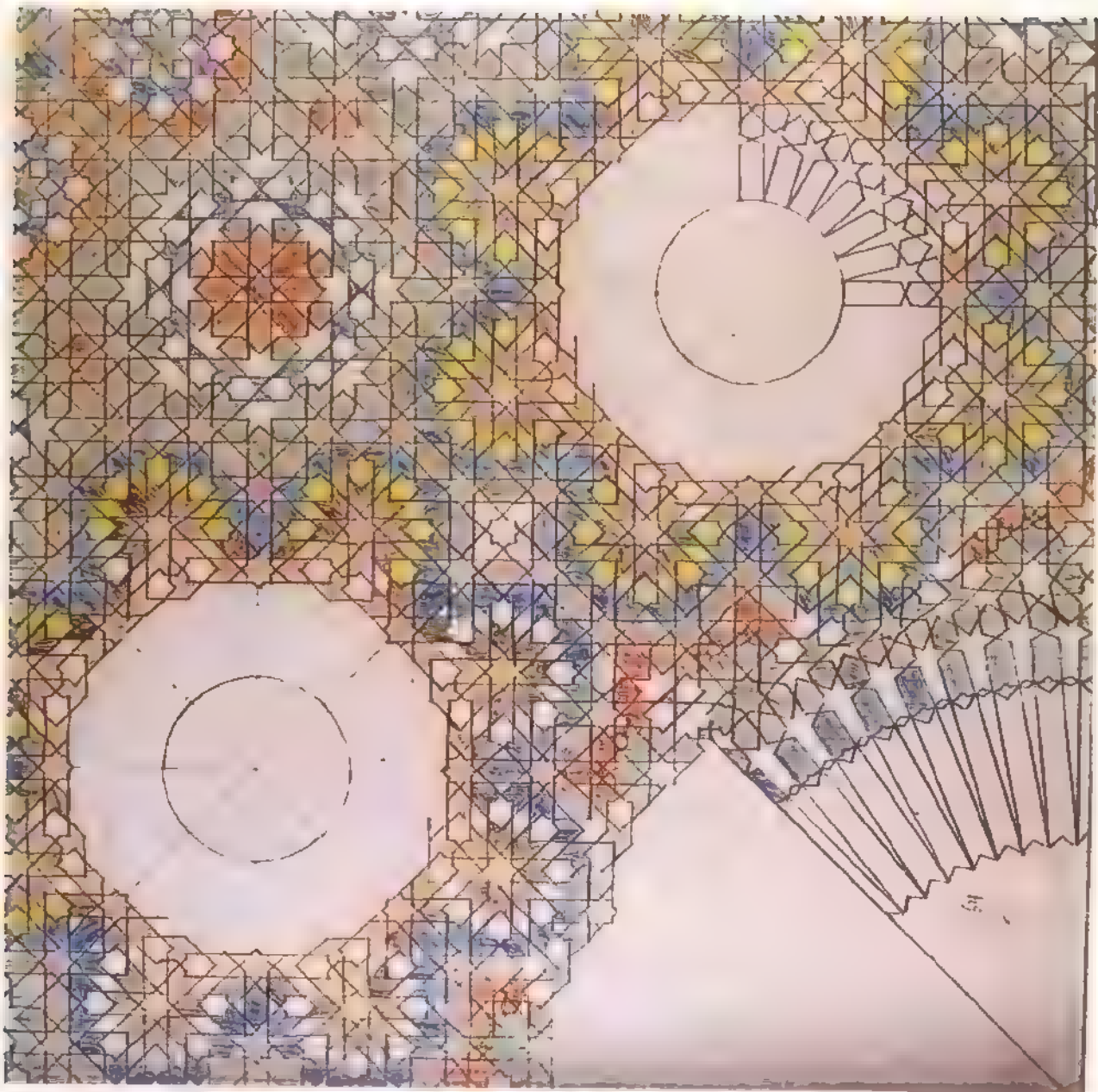
■ دفتر المعلم مولاي حفيظ.  
صورة لصفحة تحتوي على إطار  
يضم زخرفة بلا نهائية. ويبرز فيها  
أيضا أسلوب التلوين التمهيدي. أن  
دراسة الزخارف وتصميمها  
وتوثيقها قبل التنفيذ النهائي على  
موادها المعتمدة، تبرز هذا الخيط من  
النواصل والتوارث بين المعلمين  
وتلاميذهم عبر العصور ■

على أن الفن الإسلامي في المغرب  
العربي، لا يزال محافظا على  
استمراريته. فوجود المعلم، يعني وجود  
السرح حيا... وبالتالي، فإن الفن لا  
يزال هو أيضا حيا.

هذه المسألة مثيرة بحسب ذاتها على  
أكثر من مستوى. ففي الوقت الذي  
يبدو فيه الفن الإسلامي فنا من فنون  
الماضي الغابر، أو الماضي الذي  
انغلق، من جهة الازدهار والانتاجية،  
أي من جهة الاستمرارية، يشهد

الأشكال، تسمح لنا أن نتابع  
على نحو أفضل الخط الذي يسير  
عليه فن الرقش العربي.»

وعلى الرغم من هذا التمتع  
المشروع، يبقى الاقتراب من  
المعلمين، خطوة مثيرة بحسب ذاتها ليس  
من حيث المبدأ فحسب، بل من  
حيث الإشارة إلى استمرارية فن  
محاصر منذ أكثر من قرنين بإهمال  
ونسياك بارزين. فالتعاون، أو الحوار  
مع معلمين أحياء، هي شهادة حق



هؤلاء المعلمون الاحياء، شهادة  
مضادة، فوجودهم الى جانب  
تلاميذهم ووجودهم الى جانب  
اعمالهم، في البناء والزخرفة  
والتخطيط، للدليل ساطع على ان  
الماضي الفني، لا يزال يجد له نواقد  
وطرقات للمضي قدما الى الحياة والى  
الامام!..

■ من أعمال المعلم الملوكي:  
صفحة من دفتره (فوق) تحتوي على زخرفة سبعينية او «السباعين». والتي تتكون من  
نجوم ذات أربعة وستين ضلعا. لاحظ رسم الجزء من النجمة في أحد اثمان الدائرة المقسمة  
الى ثمانية المسام. ويغطي هذا التقسيم عددا من عناصر الزخرفة يتضاعف بشدة في المربع  
الكامل بسبب صغر قياساتها. مما يصل بنا الى لقز معقد يحتوي على آلاف القطع بحيث  
تتداخل البساطة في المبدأ، والتعقيد في التنفيذ. وتحاط هذه الزخرفة بنجوم اخوات اربع  
وعشرينية تدور حولها نجوم مئنة تسمى «سراوح».  
.. ونموذج من أعماله، خص به المعلم الملوكي منزله الخاص. (الى اليسار) ويعتمد  
هذا التصميم للتسطير والبسيط في أن، على ظهور / «تواغر» تحيط بالزخرف السبعينية  
المركزي ■



الاسلامي او العربي نفسه للفن  
وللجمال وللابداع... (٢)

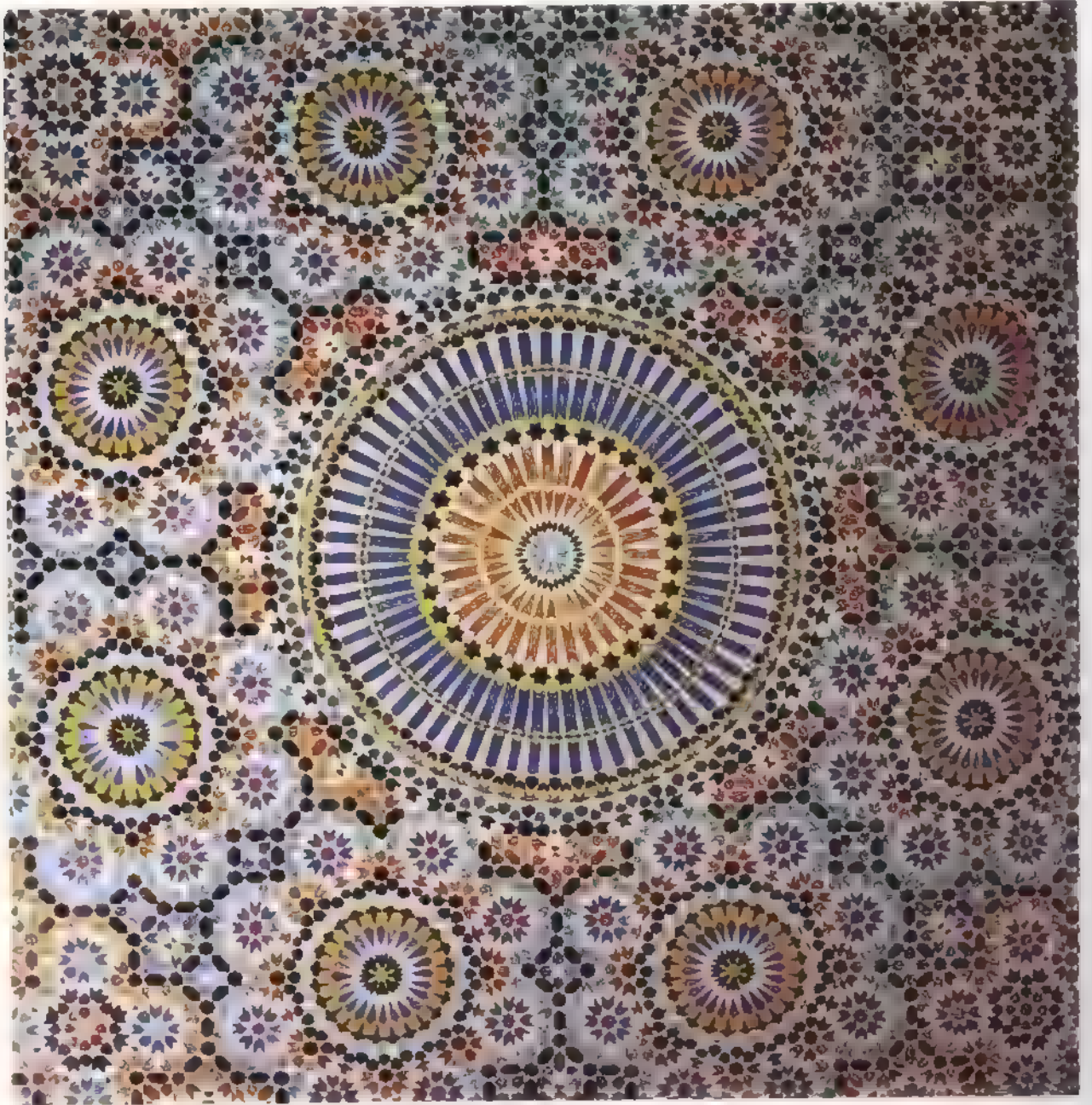
يشير فهد شافعي في معرض  
حديثه عن تصميم طريح الخاخان  
الثالث في مدينة اسوان، الى بعض  
الفنانين (المعلمين) والصناع فيقول في  
مقدمة كتابه «العمارة العربية في مصر  
الاسلامية»:

«كما يسعدني ان انوه هنا بما لمسته  
بنفسي من الروح القوية المتأصلة في

## ملاحظات حول المنهج النقدي

الا ان الدراسات النقدية والفنية

لكن هل هذا وضع خاص  
بالمغرب العربي؟ سؤال، قد لا نجد  
جوابا سريعا عنه، وعندما نقف وقفة  
خاصة امام استمرارية الفن  
الاسلامي، او انقطاعه، فان الامر لا  
يعود يتعلق بالمعلمين فقط، بقدر ما  
يطول الذوق الجماعي، والرؤيا  
الخصارية الجماعية، وفهم المجتمع



اعماق من عمل معي من الفنانين والصناع العرب المسلمين في مصر ومهاراتهم ونبوغهم في صنعهم المختلفة، مما اهلهم لان يقوموا وحدهم ودون ان يشترك معهم فرد واحد من خارج القطر في اخراج ذلك اثر العربي الاسلامي النقي في النصف الثاني من القرن الحالي. ولست اشك ان ذلك يرجع الى ما يجري في دماهم من احساس عميق بالروح الاصلية لعمارتهم وفنونهم وزخارفهم، ذلك الاحساس الذي كان له اكبر الاثر في بعث واحياء تلك الروح، التي ربما غلب على الظن خطأ، انها قد ضاعت واندثرت. وها هي تبدو واضحة بل يكاد يلمسها كل زائر للضريح، العربي منهم قبل الشرقي.

ولكن لما يدعو الى الامل ان اولئك الفنانين والصناع، الذين لن اكون مبالغاً اذا قلت انه لا يوجد في العالم بأسره من يارثهم في دقتهم ومهارتهم وموهبتهم، قد تفرقوا وتفككت مجموعتهم، وذهب افرادها كل في طريق، ورضي اغلبهم او جميعهم بان يضع موهبته مع عدده والاهل الدقيقة في ركن معزول، وقنع بأي عمل آلي يقتات منه مع عياله.

التي يتصمها كتاب اندريه باكار، «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة» تطرح كما يطرح منهجه في تناول خصوصيات وجماليات الفن الاسلامي وخاصة تناوله موضوع «المعلمين» مجموعة من الملاحظات والاسئلة، هي شبيهة بمعظم الملاحظات والاسئلة، التي اثارها الدراسات الحديثة، بخاصة الدراسات الاستشرافية، في محاولتها قراءة الفن الاسلامي، قراءة جديدة وعامة.

ولا تشكل هذه لملاحظات اي نقص في اهمية كتاب اندريه باكار وقيمه — الفنية او الوثائقية. بل هي ملاحظات واسئلة منبعثة من الغموض الذي يحاصر الفلسفة الجمالية للفن الاسلامي من جهة، ولثنائية هذا الفن الجامع، بين الوظيفة الحسية والدينية، وبين التجريد الذهني والروحي. عدا ذلك، فالكتاب يفتح امام القارئ، وامام الدارس، ابواباً لم تفتح من قبل، مقدما وثيقة اشبه بكنز.

يزداد غموض الفلسفة الجمالية للفن الاسلامي، في كل مرة اتجهت فيها الخطوات نحو هذا الفن، منطلقاً من المفاهيم والقيم الفنية التي عممها الفن الغربي، بدءاً من الفن الاغريقي، حتى بداية القرن العشرين وبخاصة، تلك التي تتعلق بغاية لفن ودور الفنان. كما تزداد الاسئلة تراكمًا في كل مرة، يفتح فيه الكلام مسيرته بعنوان تحريم الاسلام كدين لتصوير، ومدى تأثير الفن الاسلامي بسبب هذا

التحريم على الصعيدين الجمالي والوظائفي.

اننا في هذين الموقفين، لا بد من ان نحمل افكاراً ومواقف وآراء مسبقة في الوقت الذي نحاول فيه كشف خصائص ومواقف فن محاصر، لالف سبب وسبب، بكثير من الغموض، وفي الوقت الذي يعترف فيه الجميع بفرادة وتمايز هذا الفن بين الفنون. ليس على صعيد الابدعية فحسب، بل على صعيد الغايات والمعاني.

يبدو هذا الخطأ في الاقتراب وفي القراءة، اكثر وضوحاً، كلما اقتربنا من الفن الاسلامي كفن وظيفي، وفن حر في الضرورة. اي كلما اقتربنا من عملية تجليه في المادة ومن تلمس وظيفته العملية والحسية.. عند ذلك، لا نبتعد كثيراً عن اجواء تلك التظلمات والتحليلات، بل ان معظم تلك العناوين تسقط نهائياً، واولها عنوان «تحريم الدين للتصوير»، وعنوان الفن الاسلامي كفن زخرفي، يقع ضمن الفنون الحرفية الصغيرة. علينا عندئذ الربط بين التجلي والمبدأ، اي بين الفن والرؤيا.

## دور المعلم

على الرغم من وقوف اندريه باكار عند نقطة مثيرة جداً في مسار الفن الاسلامي، اي مسألة «المعلم» ودوره. وهي التفاتة نادرة في الدراسات الحديثة، وعلى الرغم من اشارته الى ان كتابه هو كتاب



المعلمين، فإن ما جاء في هذا الكتاب، لا يتجاوز المعلومات الأولية، سواء أكانت تلك المعلومات خاصة بالمعلم كحامل لسر الحرفة أم سر الفن، أم المعلومات الخاصة بفن الحرفة نفسها.

جميع المعلمين، الذين يتحدث اليهم اندريه باكار وينقل لنا شهاداتهم، يبدون للقارئ افرادا ساذجين على الصعيد النظري، او على صعيد استيعاب الفن



■ حرفيون يقومون بالحفر مباشرة على الجص، في زخارف القصر الملكي - مراكش / المغرب (فوق).. وجانب من هذه الزخرفة بعد اكتمالها داخل قاعة العرش (تحت): لاحظ الخلفية الخالية الى حد كبير. والحشوة الملونة في بعض اجزائها بالذهب، وكيف ينطلق التزيين من محور في الوسط، لينتشر بشكل متماثل. ■





التي يتوصلون اليها.. وكان سبق ان اشار باكار الى ان المعلم اسم يمكن ان يطلق ايضا على امثال ليوناردو دفينشي، وميخائيل انجلو». وسواء اكان الامر يتعلق بعدم رغبة المعلمين في الحديث، ام في كشف الاسرار، ام كان الامر متعلقا بكون هؤلاء المعلمين، هم معلمون حرفيون فحسب، فان الصورة لم تتضح، والغموض الذي يحيط بهذه المسألة قد ازداد ابهاما.

### شهادات المعلمين

لنصغ الى معظم هذه

الاسلامي، من الناحيتين الجمالية والفلسفية. انهم كما يقدمهم الكتاب معلمو نجارة، او معلمو جص، او معلمو حجارة، بمعنى ان لهم خبرتهم، ولهم معرفتهم الدقيقة في الصناعة، دون ان يكون باستطاعتهم التعبير او شرح تلك الخبرة وتفسيرها.

ويعترف اندريه باكار نفسه، بان هؤلاء المعلمين، وعلى الرغم من توصية الملك «لم يكشفوا لنا جميع اسرار الصنعة التي ورثوها عن ابائهم ومعلميهم، كما انهم لم يطلعونا على اكتشافاتهم حول الرسومات الهندسية والابتكارات

■ ضريح محمد الخامس / المسجد - الرباط / المغرب (تحت). من أعمال المعلم عبد الكريم (في الوسط). والذي يشار اليه كأهم وأبرز ما قام به، معتمدا في تخطيط المسجد على حدة التناقض بين الخطوط المستقيمة والمنحنية. فالأعمدة القائمة على المربع حادة الزوايا. ويأتي تلوينها بالأسود ليرتد النقوش البيضاء التي تتخللها النيجان الجصية، لتشكل فاصلا بين استقامة الأعمدة، والاتثناء المتعرج للأقواس القناطر. في حين يجرء تخطيط الأرض بسيطا موحدا على تقيض الطود العالية المتكررة ■



■ جانب من القصر الملكي - الرباط / المغرب (تحت). وهو عمل آخر مهم من أعمال المعلم عبد الكريم (إلى اليمين) الذي شارك في تحديثه لاحظ كيف يحمل العمود المربع على كل وجه من أوجهه الأربعة إقبزا يبرز تلك الوجه. وإذا كانت زخرفة المستطيلات بسيطة نسبيا، فإن زخرفة النجمة المستعصية تتجاوزها تعقيدا. خاصة وأن زخرفة العمود المربع. تتطلب تصاميم فنية خاصة تختلف عن مبدأ تكرار الزخرفة الواحدة بلا انقطاع لكسر الشكل المستدير لجذع العمود الأسطواني. ■



الشهادات، والتي ينقدها باكار في كتابه كملخص لأحاديث وحوارات طويلة او ملخص لاسئلة محددة: يتوقف باكار عند المعلم عبد الكريم فيقدمه:

### ١ — المعلم عبد الكريم

«المعلم عبد الكريم (مغراوي محمد بن عبد الكريم) هو دون شك اكبر المعلمين المغاربة سنا في الوقت الحاضر. ويقول لنا المعلم عبد الكريم مازحا انه ولد من ابوين مغربيين، لكنهما نزيهان. ويذكرنا هذا بمزاحه ودعابته اللطيفة، واللاذعة احيانا. فهو يردد بعض الامثال والحكم الدارجة نذكر منها: «تعلم الشيء

خير من جهله حتى لو كان حراما»  
او «صنعة ابوك لا يغيبوك»..

وكان من المستحيل علينا تقريبا  
ان نحصل على اجابات محددة على  
اسئلتنا في اثناء لقاءاتنا بالمعلم  
عبد الكريم. ونورد هنا المعلومات  
التي افادنا بها بظرفه المعهود.

كيف كنت تختار العمال؟  
ويقول المعلم انهم جميعا يأتون من  
«الموقف»، وهو ركن يجمع  
المرشحين للعمل.

ويتفرغ من يقع عليه الاختيار  
بالكامل لمرافقة معلمه. ويساعده  
في كل اعماله، حتى يتعلم صنعة  
بالممارسة ولا يصبح المتعلم معلما  
بدوره الا بعد وفاة معلمه. ويتندر  
ان يتمرد المتعلم على معلمه.

«ويكلمنا المعلم عبد الكريم عن  
الجيل السابق فيحدثنا بانفعال عن  
سلفه ومعلمه القندوسي الذي عاش  
في عهد مولاي عبد العزيز ومولاي  
محمد حسن الودغيري الذي كانت  
«كلمته فوق كل كلام» لا ينازعه  
احد. وهل كان هؤلاء المعلمون  
القدامى يعيشون افضل من معلمي  
اليوم؟ ويقول المعلم انه ما من شك  
انهم عاشوا حياة افضل. وهو يكاد  
يخسدهم على مساكنهم الجميلة،  
وخدمهم الكثيرين وبغالهم المطهمة  
التي كانت محل اعجاب الجميع. انه  
يتحدث عن القدامى باجلال  
واحترام، وخصوصا الاموات منهم.  
اما المعلمون الجدد فهو يصفهم  
«بالمعلمين ذوي اليدين اليسريين».

«والمعلم عبد الكريم مقتنع  
تماما باهمية العمل الفني الروحية،  
ويدرك دور المعلم باعتباره دورا  
حيويا من اجل اصفاء الروح على  
كل مسكن يبنيه. غير ان المعلم  
يضيف في النهاية ان السر يكمن  
في الساكن لا في المسكن.  
ويذكرنا المعلم الاكبر سنا، والذي  
يرجع اليه سائر المعلمين الاخرين  
في المغرب، بأنه يجب «ان يغلب  
الاعتبار الجمالي على الاعتبار  
النفعي».

هكذا يتبين لنا مع اولي  
الشهادات ان الامر لا يتعد كثيرا  
عن حدود المعلومات الاولى او  
المعلومات الخاصة بنظام الصنعة او  
المهنة. والتي لا تساعدنا في فهم  
الخصوصية الجمالية او الخصوصية  
الابداعية التي يتميز بها هذا المعلم  
عن سواه، مع ذلك فثمة مفاتيح  
تركها لنا المعلم عبد الكريم. فهو في  
الوقت الذي يعطي قيمة كبيرة لتعلم  
الصنعة كنوع من الانتصار يؤكد  
ان الاعتبار الجمالي، يجب ان يغلب  
الاعتبار النفعي. فهو هنا يضع  
الصنعة او المهنة في خدمة الجمال لا  
في خدمة المنفعة او الوظائفية وهذه  
نقطة مثيرة للانتباه.

## ٢ — المعلم مولاي حفيظ

مع المعلم مولاي حفيظ. (معلم  
الزليج) نقف مع شاعر اكثر مما  
نقف امام معلم خبير. فهو يهرب من



الاسئلة المخرجة الى الشعر فيقول:  
«ان اداة عملي الرئيسة بل  
الوحيدة تأتي من الطبيعة وهي  
الارض. اننا موجودون لان الارض  
موجودة» ولان الارض كريمة. ان  
الارض تنشأ عليها وهي تغطيها عند  
الممات».

«من حسن الحظ ان الموهبة  
وحددها هي التي تقرر. وان  
الخبرة هي حصيلة اخطاء  
المعلمين... اما عن المستقبل فان



■ جزء من محراب مسجد ضريح  
محمد الخامس - الرباط / المغرب  
(تحت). حيث يظهر فن الزليج |  
الفسيفساء المغربية، وفن  
المقرنصات الجصية، إضافة الى فن  
تذهيب تيجان الاعمدة، ويعود تصميم  
هذه الحشوات الزليجية الرائعة،  
للمعلم مولاي حفيظ (فوق) ■





عنده هو الموهبة، اي اننا مرة جديدة  
امام الاسرار.

الاسم يكبر بعد وفاة الانسان.  
وسأقي اليوم الذي سيدركون فيه  
عند رؤية اعمالنا ان كل علامة هي  
صورة، ونجمة سيارة، وياقة زهر،  
وخرافة تروي خرافة. والتجريد هنا  
كلمة تفقد معناها. ان صنعتي  
وهي الزليج عييد مستمر»

بالطبع لم يقل المعلم مولاي  
حفيظ عن صناعة او جمالية الزليج  
شيئا، ولا افادنا كثيرا في فهم مسألة  
المعلم، الا انه ترك لنا اشارة مثيرة  
ايضا للانتباه. وهي ان الخبرة هي  
حصيلة اخطاء المعلمين. فهو هنا  
يؤكد بطريقة غير مباشرة ان الجمال  
او الجميل موجود اصلا. وما على  
المعلم الا اكتشاف الطريق الصحيح  
للقوف عند هذا الجميل. فالهمم

■ حرفيون يقومون بتركيب  
قطع الزليج (تحت) التي يعتبرها  
المعلم مولاي حفيظ. عيدا مستمرا



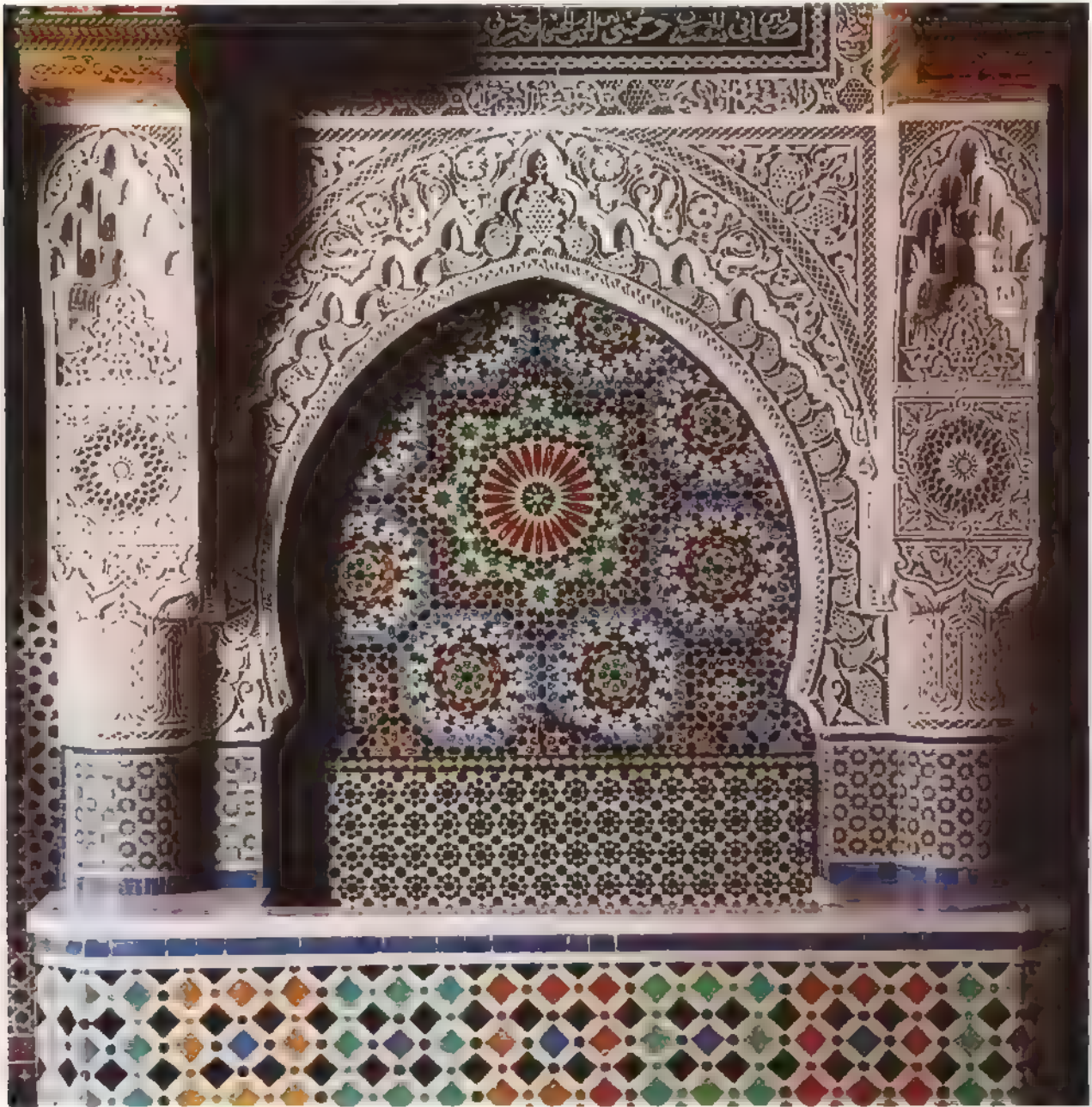


### ٣ — المعلم الحاج ادريس الملوكي

اما المعلم الحاج ادريس الملوكي  
(معلم زليج) فلا يقدم لنا جديدا.  
واعترافه الوحيد يتمحور حول قوة  
الماضي وضعف الحاضر اذ يقول:  
«لقد كنا بالأمس نترك الزليج في

الماء مدة ثلاثة ايام قبل تركيبه. وكان  
الصناع الذين يتولون التركيب يرتدون  
ثيابا بيضاء وكنا فخورين بالعمل  
المتقن. اما اليوم فقد تغير الوضع  
 واصبح اشباه المعلمين الذين  
ينقصهم التدريب والتذوق يكرسون  
العمل السريع غير الجيد».

■ نافورة حائطية في قصر  
الضيافة - الرباط / المغرب (تحت).  
من اعمال المعلم الحاج ادريس  
الملوكي (فوق / الى اليمين). وهي  
مستوحاة من نافورة ساقية النجارين  
في مدينة فاس. ومحلة بلوحات  
زليج على الطراز التقليدي. ونرى  
هنا ثماني وردات دقيقة الصنع  
وموضوعة حول فروع نجمة ثمانية  
تدور في فلك حول المركز الذي يبدو  
هو الآخر وكأنه شمس ذات اربع  
وعشرين شعاعا ■





#### ٤ — المعلم ابن رجال

المعلم ابن رجال يلجأ الى الشعر  
ايضا في محاولته الاجابة عن الاسئلة  
المرجحة، الا انه اكثر المعلمين اعترافا.  
يقول:

«الزواق (تلوين الخشب) غسل  
على الشفاه، وفمّ موشى، وخذ طابع  
حسنه ازهار. الزواق كذلك، هو  
اصابعي التي تحف وذراعاي اللذان  
يكلان... ان الزواق ينطوي على  
سر، فهو يتكلم ويخاطب العين».



■ المعلم ابن رجال (فوق) يقدم  
المساعدة للصناع الذين يشرف  
عليهم ويوجههم (تحت). وهو يوضح  
هنا طريقة قص ورق القصدير  
المنهبط الذي يغطي الزخارف انشاء  
بتقنية احد السقوف.



«انا ارسوم لان ذلك قدرى»  
«يجب ان تكون كما ينبغي،  
والا فلن تكون شيئا».

«قدما كنا نعمل حتى يختلط  
نور النهار بضوء المصابيح. وفي هذه  
الايام لا نرى سوى مجرمين في حق  
الالوان، اولئك الذين ينفذون لك في  
لمح البصر عملا يخلو من كل ذوق  
وانسجام».

«انني لا استطيع ان اعمل دون  
ان احب عملي، ومهنتي، والوانى،  
وضوئي، انني احب كذلك  
تلاميذي والمعلمين الآخرين. وانني  
بمناخبة الوالد لهم، ان لي اكثر من مائة  
ابن. وانا احل لهم مشاكلهم  
العائلية، وازوجههم، واعطي اسما  
لولدهم الاول، وارعاهم في مرضهم،  
واقدم لهم خروف العيد والمذياع  
«الترانزستور».

— «انكم لا تفهمون عقلية اهل  
صنعتنا. انهم اطفال. فمن المعروف،  
انه عندما يأتي الاب بابنه ليتعلم  
الحرفة، يحرص على ان يقول لي العبارة  
الشائعة: «انا ولدته وعليك تاهيله».  
«ويا للعجب، فانه يحدث احيانا  
عندما يتصور بعض المتعلمين انهم  
كادوا يصبحون معلمين يحاولون ترك  
ورشتي. ومع هذا، ورغم سلوكهم  
الخائن فاني اعود فاقبلهم، لاني  
احس بالفعل انهم اولادي الذين لا  
استطيع انكارهم، وترجع الامور الى  
نصابها، لاني ارى ان مكان العمل  
هو مكان التقاء القلوب».  
«في الماضي، كان يقتصر تعلم

الحرفة على افراد اسرة المعلم، وكان  
على المتعلم بعد ان يتم تاهيله ان  
ينتظر وفاة معلمه ليمارس عمله  
بحرية كاملة. وبعد تحقيق الاستقلال  
وتجمع الاسرة الكبيرة التي تضم كل  
المغاربة، فتج المعلمون ورشهم  
للشباب من كل مكان.

«من حسن حظي انني  
تلمذت على يد معلم قلما كان  
يتكلم. وكنت اترى لحفظ  
الكلمات التي تفلت من شفاهي.  
وهكذا كنت شاهدا اخرس، وكان  
اساتذتي معلمين ممتازين. وقد حصلوا  
على التقدير والتبجيل في حياتهم.  
□ هل لك ان تحدثنا قليلا عن  
علاقتك مع المعلمين الآخرين،  
كاولئك الذين يعملون لحسابهم  
مثلا؟

— كل شيء مكشوف في  
حرفتنا. فانا عندما اقابل معلما  
اخر في عمله اعرف قيمته، وهو  
يعرف قيمتي. وانا اعرف معلمه  
وهو يعرف من علمني حرفتي.  
وصفات كل معلم تتضح للعيان،  
لذلك احمد الله، ان الآخرين  
يقدروني ويحترموني.

□ وهل تعرف للمعلم اخر  
بالصفات التي تظن انك تمتاز بها؟  
— هناك كثير من المعلمين  
المهرة. لكن المهارة ليست كل شيء.  
□ اما زلت ترسم حتى الان؟  
— نعم، اني ارسوم الاشكال  
الرائدة.

□ وما هو اسلوبك في الرسم؟

— انني اغمض عيني واخيل  
زخرفي المنتظر، وبعد ذلك اشتغل  
فيه مدة طويلة، لان العمل هو  
قبل كل شيء عرق.

□ تعلمون انه بالنسبة للجاهل  
بأصول الفن تعتبر زخارف الزواق  
تكرارا عملا، فهل فكرت في التجديد  
وابتكار تزويقات اخرى؟

— ليست هذه مهمتي. وانا  
اكن احتراما شديدا للتقاليد بمنعني  
من تغيير كل شيء. ولكنني احاول  
تكيف تزويقاتي مع البيئة الهندسية.  
□ وهل كان معلموك يعاملونك  
كابن عندما كنت شابا؟

— بالطبع، بل عوقبت بضرب  
العصا. وقد ذقت احوال «الفلقة».  
□ وهل تعامل «اولادك»  
بالاسلوب نفسه؟

— نادرا، لكن ذلك يحدث  
احيانا... بخاصة مع ابني عبد  
اللطيف الذي اعامله كسائر  
المتعلمين، وربما بقسوة اشد من  
الآخرين، فهو الذي سيخلفني غدا.  
□ واخيرا، ماذا تمنى في  
المستقبل؟ وما هو اكبر طموحاتك  
الفنية؟

— اولا ان انجز عملا ينتمي  
للماضي كما ينتمي للمستقبل.

على الرغم من شعبية المعلم ابن  
رحال في وصف «الزواق»، وعلى  
الرغم من انتقاله من مسألة الى  
مسألة، فانه يقدم كذلك اشارات  
وتلميحات جديدة بالتوفيق.. فهو  
ايضا يربط بين الفن والشأن المطلق.

«انا ارسم لان ذلك قدرتي»  
و«يجب ان تكون كما ينبغي. والا فلن  
تكون شيئا» و«انني لا استطيع ان  
اعمل دون ان احب عملي، ومهنتي،  
والواني، وضوئي..» القدر والتسليم  
لهذا القدر، لقدر وحب هذا القدر.  
وهذه شهادة كبرى على عدم الصراع  
وعدم المعاناة التي يتميز بها الفن  
الاسلامي. الفنان هنا لا يصارع،  
ولا يعاني. وهما الصفاتان اللتان قام  
عليهما تاريخ اكثر فنون الحضارات  
وتحدث عنهما النقد الفني في كل مرة  
سعى الى تقويم فنان او عمل فني.  
الا ان المثير في شهادة المعلم ابن  
رحال هو اشارته الى ان كل شيء  
مكتشف في حرفته، (حرفة تلوين  
الخشب وزخرفته) وحصره لهذا  
المكتشف بين المعلمين. فهم، يعرف  
بعضهم البعض، ويدركون قيمة  
بعضهم. و«صفات كل معلم  
تتضح لعيان» من هنا يمكننا  
الانطلاق في فهم دور المعلم  
كمبدع. ذلك انه لا بد له من ان  
يحمل منطقا خاصا به، لكنه منطق  
لا يتعارض او لا يتناقض مع المنطق  
العام والجوهري للفن الاسلامي  
ككل، ولا بد له من ان يحمل في فنه  
مجموعة من الحلول والطرق  
والاساليب الخاصة، والتي لا تتناقض  
ايضا مع المنطق العام الذي تجلت  
فيه الاساليب السابقة. وهكذا فان  
المعلم، هو من استطاع ان يجد له  
اسلوبا ومنطقا وحلولا وطرقا جديدة  
لتطبيق المبدأ الفني الجوهري الذي  
يمضي الجميع في طريقه ومنهجه من



حيث فلسفته الجمالية، ومن حيث صفاته كقانون ومبدأ مطلق وعام. من هنا ايضا نفهم امية المعلم ابن رجال بسعيه لتحقيق عمل «ينتمي الى الماضي كما ينتمي الى المستقبل». اي ينتمي الى الماضي باقتدائه المبادئ نفسها، وينتمي الى المستقبل لجعل هذه المبادئ قابلة للتوالد والتعدد من دون ان تفقد جوهرها وخصائصها ووحدتها.

## ٥ - المعلم البوري

اما مع المعلم «البوري»، فاننا



■ المكتبة - القصر الملكي في الرباط / المغرب:  
هذا السقف المصنوع عام ١٩٧٧، (تحت) من انجازات المعلم البوري الكبير، والد المعلم البوري الابن (فوق). ويتكون هذا السقف، من عدة صفوف صغيرة معلقة على ارتفاع ٦٠ سم وتركب كل ثريا في نجوف على شكل نجمة مئونة / «طغنة». والزخارف جميعها على شكل أوراق منحوتة في الخشب الطبيعي، باستثناء جوانب الصفوف المعلقة التي زينت بمقرنصات مرسومة ومحفورة ■



نقف امام مسألة جديدة وهي اهمية العمل الجماعي: يقول المعلم «البوري» معلم حفر وزخرفة الخشب:

«اننا في عائلة البوري نحترم شعارا اساسيا: ان يكون تذوق العمل المتفن هو الخط الهادي لنا في عملنا. ولا بد ان يكون هذا الموقف القاعدة الاساسية للمعلمين الحقيقيين. ولكن اين نحن اليوم من هذا الشعار؟

فان حب الخشب، وزركشة الالوان، واكتساب الذوق، والاحساس بالانسجام، كل هذا لا يكفي لكي يصبح الانسان فنانا. ونحن معلمو خشب منذ اكثر من ثلاثة قرون، نتوارث الحرفة ابا عن جد. ومن الطبيعي ان صانعا يخرج من عائلة، لم تمارس المهنة مطلقا لا بد من ان يعاني شيئا من العجز، اذ ينقصه دائما الفيض الوراثي.

فالانتساب يلعب دورا هاما في معرفة اصول الحرفة، فالابن بصفة عامة، يحاول دائما رغم اعترافه بصفات والده الفريدة، التفوق عليه، ويتلقى هذا الابن تراث التذوق والتقنيات من والده وينقلها هو الى ابنائه.

وعلى اي حال، لا ينجح في حرفتنا من يشتغل بها مضطرا او محتاجا. والخشب مادة نبيلة، وقد اعطى اولاد سيدنا نوح (اول معلم نجار في العالم) للمغرب الف تكوين وتكوين، والف زخرف وزخرف. يفوق بعضها البعض في جاذبيته». «اتمنى ان نعود للتقاليد التي

كانت تجمع المعلمين المختارين ليقول لهم المعلم: «يا ولدي، الرابطات هي اتحادات للحرف يوليها الصانع ثقته فيما يتعلق بالمال والمكاسب والديون. وحرفتك ملك لك، فحافظ عليها بكل قوتك، واذا قبضت مالا فلا تخيب ثقة الرابطة فيك ولا تمنها. وخذ حذرك الا تخون اعضاء رابطتك، فالخائن لا يستطيع الافلات من العقاب».

## المسارة، الفتوة، الصوفية

هكذا يبدو لنا، ان المعلومات او الحقائق حول دور المعلم وحضوره الابداعي، والتي يمكن استخلاصها او الوقوف امامها في شهادات هؤلاء المعلمين، معلومات وحقائق اولية شبه عامة. وهي وان اكدت بشكل ما على شخصية المعلم، كشخصية اساسية ومحورية في العمل المهني وكشرط لاستمرارية هذا العمل ونجاحه، فانها اغفلت عن قصد او غير قصد، صفاته وخصائصه الابداعية التي تميزه او التي تجعله يستحق هذه التسمية. فلم تقترب هذه الشهادات من تلك الاسرار التي يفترض ان يحملها المعلم والتي يسلمها بدوره لمن سيخلفه في المهنة.

هل هي اسرار بالفعل؟ اي هل هي معلومات خفية عن الصنعة او الحرفة بحد ذاتها ام هي اسرار ذوقية جمالية تخص المبادئ الجمالية نفسها التي تجلي فيها الفن الاسلامي؟

■ نموذج لباب من الخشب المثلون | «ذوق»، بامتداد الخيط في الوسط وبامتداد الرمي في الاطار. صمم ليحجى تنليذه في قصر اغلدير | المغرب ■

لذلك ترانا مرة جديدة مدفوعين الى الاجتهاد والتأويل انطلاقا من خصائص هذا الفن ومنطقه الجمالي. وان بدت هذه المهمة مهمة صعبة وخاصة. وهذا ما فعله اندريه باكار نفسه عندما انطلق من علاقة المعلمين مع تلاميذهم، الى البحث عن اصول هذه العلاقة في تنظيمات مشابهة. فتوقف عند ظاهرة «الفتوة» او المسارة، ليقول واصفا عهد «اساتذة المهنة»:

«كانوا مطيعين على اسرار المهنة (اتباع المسارة)، وكانوا يلتزمون طقوس المسارة «الفتوة» التي وصفها محمد علال سي ناصر. وتعني الفتوة في هذا السياق تحالف النجاش الذي يجمع الصناع. وفي الواقع، فان جذور هذا الجانب الفكري والعقدي تمتد في التاريخ البالغ التعقيد للمدينة الاسلامية. وهكذا تشكلت قبل العصر العباسي دون شك، مجموعات من الشباب ربطت الزمالة والوفاء المتبادل فيما بينهم. وقد شاهد الرحالة الكبير ابن بطوطة مجموعات من هذا النوع في القرن الرابع عشر».

«وفي فاس، على سبيل المثال، لم يرد اسم «الفتوة» مطلقا، غير ان المثل العليا التي يقوم عليها التنظيم الحرفي تفرض الانضباط والتضامن. ويفضل التنظيم الحرفي يعرف الكل بعضهم البعض، ويتناقلون المعرفة، وتسيطر روح التنظيم كنظام قانوني غير مدون ولكنه فعال. ولا يجروء







■ سقف قاعة الاستقبال،  
القصر الملكي في الرباط / المغرب  
(فوق / إلى اليمين). يحتفظ هذا  
السقف الحديث بأساليب الزخرفة  
التقليدية المحفورة على خشب الأرز  
المفروق بلونه الطبيعي رغم تطعيمه  
بخشب الكاجو، مما يؤمن تدرجا  
لونيًا يتراوح بين الأشقر والبني ■  
جزء من زخرفة قاعة العرش في  
القصر الملكي - الرباط / المغرب  
(تحت / إلى اليسار). تجمع هذه  
الزخرفة بين الأساليب التقليدية في  
الشمسيتين اليمنى واليسرى -  
والأساليب المبتدعة حديثًا في  
شمسية الوسط التي نلاحظ تفصيلا  
لها فوق (إلى اليسار). والتي تتميز  
بوضوح الفراغات الكبيرة، كمحاولة  
جديدة للبحث عن زخارف أكثر  
بساطة واتساعًا. وهي من ابتكار  
المعلم حسين لمان ■

الطرق الصوفية، ولا يقتصر الأمر على  
وجود الطرق الصوفية في كل مكان  
واشتراكها في جميع الاحتفالات  
والأعياد، ولكن هذه تحيها روح  
المسارة عينا. وفكرة التنظيم التسلسلي  
نفسها التي كانت تحكم تنظيمات  
«الفتوة» القديمة. ومنذ القرن  
السادس عشر، كانت تبدو  
التنظيمات الحرفية والطرق نشطة حية  
بالروح التقليدية نفسها».

ان الاستنتاج الأول الذي تدفعنا  
اليه مثل هذه المقارنة، هو ان المعلم  
في الفن الاسلامي، لا بد من ان  
يكون، اذا صحت هذه المقارنة،  
شبيها بالشيخ الصوفي نفسه،  
وبالتالي فان اسراره لا تعود  
محصورة في المهنة وقوانينها

احد على تجاوز هذه الاحكام  
الموضوعة، واذا فعل تعرض لتأديب  
زملائه، تأديب يفرض قيودا شديدة  
يعبر عنها التنظيم الحرفي افضل  
تعبير».

«وتكثر في مصر بوجه خاص  
الدراسات المنتظمة عن الفتوة، التي  
كُتب عنها مؤلفات تصف  
طقوسها، مثال الاحتفال بقبول  
عضو جديد وتلقينه اسرار الصنعة،  
والذي يسلم خلاله التابع الجديد  
حزاما فيه عُقد يختلف عددها وفقا  
للحال، وهكذا...».

«... وتبادر الى الذهن في  
مناسبة الحديث عن دور تنقل اسرار  
المهنة في ظل نظام المسارة، فكرة  
تلك «الفتوة» الروحية التي تتمثل في



وخفاياها، بل لا بد من ان  
تعداها الى الطاقات الانسانية  
والروحية التي يستطيع عبرها  
كشف ما هو خفي ومعرفة ما هو  
غامض، اي الوقوف في مقام  
العلم الذوقي الذي يصفه الغزالي  
بنور، قدفه الله في الصدر.

### سر المعرفة لا سر المهنة

لقد اشار بعض المؤرخين  
والباحثة في الفن الاسلامي، الى ان  
ابرز الاسباب التي تقف وراء انقطاع



الفن الاسلامي في الانتشار والازدهار، وتوقفه عن التناج والابداع، يعود الى غياب المعلمين، او موتهم من دون خلافة. او ضياع سرهم، مع غيابهم. فالمعلم كما يكشف لنا بعض الاخبار القديمة، كان له الدور الاول في تصور وتنظيم وتصميم العمل الفني، سواء أكان هذا العمل عمارة ام منمنمة؟ مسجدا ام سجادة، خطا ام حفرا؟ اي انه هو الذي يجمع كل العناصر وكل الانواع الفنية، لتشكل في النهاية ترجمة لفكرة او لتصور او لرؤيا واحدة. والمعلم هو ايضا، كما تقول لنا الاخبار القديمة هو العارف والمتمكن بمسألة تعدد الواحد والمشرّف على تجليها.

ان السر الذي يحمله المعلم، يكمن هنا. فالسر ليس سر المهنة، او سر الصنعة.. ان التقدم الصناعي والمختبري المعاصرين باستطاعتهما ان يكشفوا كل الاسرار، بما فيها تلك الاسرار المعقدة والخفية. لكن هذا الكشف لا يساعدنا على فهم او تذوق او الاقتراب من المفاهيم الجمالية، او من الخصائص الابداعية، التي تميز اثرا فنيا عن اثر اخر! ذلك ان فنية وابداعية العمل الفني الاسلامي، لا تعود الى تلك الاسرار المهنية، بمقدار ما تعود الى ذلك التوافق بين النظرة الجمالية والفلسفية والذوقية، بين النظرة الجمالية والفلسفية والذوقية وترجمتها او تجسيدها في المادة. فالعمل الفني الاسلامي، لا يراعي تحريم التصوير عندما يغرق كلياً في النظم الهندسية،

بل هو يغرق في ذلك لايجاد اللغة المناسبة، او اللغة الاكثر تعبيرا عن الموقف والرؤيا الجمالية، التي لا تتناقض مع الذوق والتذوق الفنيين المنحدرين من الرؤيا والفهم الدينيين للانسان والعالم.

هنا يقف المعلم. انه العالم بأسرار التجليات. فاذا كان الفن الاسلامي، ينشد الغيب في تطلعه المبدئي، فان المعلم يكشف لنا، كيف ان هذا الغيب يسري في الوجود. ذلك ان الوجود بأسره انسانا كان ام طيرا، جمادا ام نباتا، ارضا ام فضاء، هو مرآة لهذا الغيب المنشود.. انه يعلمنا كيف نرى، لا ماذا نرى!

انطلاقا من هذه الملاحظات، كان لا بد من ان تبقى المعلومات الكثيرة والتفصيلية التي اجتهد اندريه باكار طوال عشر سنوات في تسجيلها عن الحرفيات المغربية. في الزليج وفي الحفر على الخشب، وفي النحاس، معلومات مهنية اولية، تشبه الى حد بعيد، تلك المعلومات التي تنقلها لنا الكتب القديمة، عن فن الخط، او فن النسيج. اي انها تبقى معلومات عن الصنعة، دون الانتقال من الصنعة الى الفن كموقف وكجمالية وكبنية مستقلة.

مع كل ذلك، يبقى كتاب اندريه باكار، «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة»، واحدا من الكتب المثيرة والغنية ومن الشهادات الكبرى حول فن، لا يزال يطرح الاسئلة الحرجة، منذ اكثر من الف عام.



أَفْصَحَ أَحَدِي عَشَرَ

الْقَلْبُ سِرِّي

بِرَّ الْحَافِ وَالْقَلْبُ وَالْقَلْبُ

مَوْضِعُ الشَّيْءِ

مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ

مَوْضِعُ الشَّيْءِ

مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ  
مَوْضِعُ الشَّيْءِ مَوْضِعُ الشَّيْءِ







الحدث الاول الذي فتح عين الصان الغربي على فن متميز، عني ومثير للاستبهام، فان معرض ميونخ الذي اقيم عام ١٩١٠، يعتبر الحدث الاكبر في تبلور وصهور التحريدية، التيار الفني الابرز في ثورة الفن الحديث، فلا يزال النقد يربط بين توجهات كل من كانديسكي، وبول كيه، ومندريان النظرية والتطبيقية على صعيد اللوحة الحديثة، والتي تعتبر واحدة من اعمق المنعطفات الفنية في القرن العشرين، وبين اطلاعهم وتأسيسهم لمعرض ميونخ الاسلامي.



## معرض استانبول

### معارض الفن الاسلامي الخلفيات والحضور

■ شعار «معارض استانبول الحضارية» (فوق)، التي ضمت إلى آثار الحضارات السابقة للإسلام، معرض الفن الاسلامي موضوع هذا الفصل. وقد اقيمت هذه المعارض في مدينة استانبول / تركيا، في الفترة الممتدة بين ٢٢ ايار / مايو و ٣٠ تشرين الثاني / نوفمبر عام ١٩٨٣. وتحتوي الصلحتان السابقتان على مشهد عام لمدينة استانبول، يبدو فيه جامع السلمانية وملحقاته: المدرسة، والمكتبة التي ضمت معرض الخط والخشبيات ■

لم تترك معارض الفن الاسلامي التي اقيمت في عواصم الغرب الكبرى، بين فترة وفترة، منذ اواسر القرن التاسع عشر حتى اياما هذه، انطبعا حسا عند المشاهدين والباحثين والفنانين التشكيليين فحسب، بل كانت، وفي كل مرة، تثير ضجة وجدلا واسعين في الحياة الثقافية والفنية نفسها، تركا بدورهما اثارا واضحة في التوجهات الفنية لدى كبار الفنانين التشكيليين الذين يعتبرون من الركائز الاساسية في توجهات الفن الحديث نفسه.

فاذا كان المعرض الاول للفن الاسلامي الذي اقيم في لندن عام ١٨٨٥ يعتبر ينظر الكثير من النقاد

كذلك يمكن اعتبار معرض لندن عام ١٩٣١ ومعرض لينينغراد عام ١٩٣٥ ومن ثم معرض باريس ١٩٦١ من المعارض البارزة ليس على صعيد تسليط الاضواء على فنون الاسلام او فنون اسيا الغامضة والمختلفة، بل في قوة حضورها الفني البحت وفيما تتضمنه من اجوبة حاسمة على الكثير من الاسئلة التي كانت مطروحة على صعيد الحياة الفنية الغربية بشكل عام. ولقد ادى هذا الامر الى بروز جيل جديد من العلماء راح يتحرر تدريجا من النظرة الغربية المتعصبة والمتعطسة من جهة، والى بروز جيل آخر من الفنانين التشكيليين من جهة ثانية كان اشد حماسة واكثر جرأة في الاعتراف بجمالية هذا الفن وعمق اصالته الابداعية..

بالطبع لم يكن تنظيم هذه المعارض حاليا من الاهداف غير الفنية حيث نستطيع مرة جديدة قراءة الصراعات القومية والسياسية واعادة تقسم

تحيي شهادة روحه غارودي. في الفن الإسلامي، والتي تشكل فصلاً من فصل كتابه «وعود الإسلام» (ترجمة ذوقان قرقوط، منشورات الوطن العربي، القاهرة - بيروت) شهادة عميقة، تفري بالوقوف عند تفاصيلها. بعيداً عن المناقشة، أو الجدل الدائر حول غارودي نفسه، وأشهار أسلمه. يقول غارودي: «لقد رفض الغرب منذ ثلاثة عشر قرناً، هذه التركيبة الثالثة التراث العربي - الإسلامي الذي كان يمكنه، وما زال في وسعه، ليس فحسب أن يصلح مع حكم العالم الأخرى، ولكن أن يساعد على الوعي بالانحدار الانساني والالهية التي يتر عنها، ينطوي من جانب واحد لازمة القوة فيه على الطبيعة وعلى البشر».

ليس في أوساط الحياة الفنية الغربية، بل هذه المرة في الحياة الفنية الشرقية، في الأرض نفسها التي سبق أن شهدت تحدياته العظمى.

## معارض استانبول الحضارية (١٩٨٣) ١٠٠٠٠ اثر فني و١٠٠٠٠ سنة

نحن امام كنز هائل من الماضي. تفتح استانبول ابوابه، فيكشف عن ثروة شاسعة، (١٠٠٠٠ عمل فني، و١٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد) كانت قد تراكت منذ ما قبل التاريخ، حتى القرن الماضي، وكانت قد تركتها وراءها الحضارات، التي تعاقبت على ارض الاناضول، من بدائية الى وثنية الى مسيحية الى اسلامية.

بالنسبة اليها بخاصة ثمة ثروة مخفية من الاثار والاعمال الفنية التي تعود الى الحضارة الاسلامية، من القرن الحادي عشر حتى اواخر القرن التاسع عشر. من رسالة النبي محمد الى ملك الروم الى المصاحف الاولى، مصحف علي بن ابي طالب ومصحف عثمان. الى ما لا يعد من مخطوطات وخطوط، والى ما يدهش، من اعمال فنية، تحققت على النحاس والخشب والنسيج والخزف واسيراميك. وما تحقق على صعيد العمران حيث لا تزال ترتفع جوامع ومساجد وماآذ وقبب، تشهد على ازدهار اداعي خارق ومدهش.

الشعوب والحضارات والفنون وتبويها على حسب المصالح السياسية، الا ان ذلك، وعلى الرغم من استمراريته في المعارض الجديدة، التي اقيمت منذ مطلع السبعينات وبعماسة او باخراج افضل، في كل من لندن وباريس ونيويورك وجنيف، والتي شارك في اعدادها، هذه المرة افراد، وانظمة، ومؤسسات اسلامية وعربية وشرقية. على الرغم من كل ذلك، فان حضور الفن الاسلامي كمجموعة من القيم الجمالية، وكمجموعة من الاساليب والتقنيات، وكمجموعة من الخصائص والسمات الفنية المتميزة والخاصة، استطاع هذا الحضور ان يستقل وي طرح اسئلته الفنية والجمالية بعيداً تلك الاهداف السياسية والتجارية عن والمصلحية الخفية الانية والشجعة. (١)

انطلاقاً من هذه الحقائق، نقف امام المعرض المثير جداء الذي اقيم على ارض استانبول عام ١٩٨٣ والذي حمل عنوان «معرض الفن الاسلامي بمناسبة مرور ١٤٠٠ عام على الهجرة النبوية». والذي استمر عرضه سبعة اشهر من ابريل، نيسان الى اكتوبر، تشرين الاول.. بالإضافة الى معرض اخر حمل عنوان «الحضارة الاناضولية» والذي ضم اثار الحضارات الاولى السابقة للإسلام. ذلك ان هذا المعرض لا يختصر، معارض الفن الاسلامي التي اقيمت في السابق، بل هو المعرض الأكثر شمولاً والأكثر تأريخاً للفن الاسلامي. انه المعرض الأهم والأغنى، والذي لا بد من ان يبدو اثره الفعال





نحن كذلك امام تعاقب حضارات،  
عمرت وصارعت وحاربت وافنى  
بعضها بعضا.. حضارات اُمتحت  
اسماؤها، وحضارات لا تزال برفع الولاء  
اليها. وثمة تاريخ طويل من الحروب  
والقتال. وثمة شهادات كثيرة من  
اليونان ومن الرومان. شهادة اكثر اثارة  
نحيء هذه المرة من جهة البيزنطيين،  
وشهادة تعقبها نحيء من قبل الاسلام.

فكثير من الماضي الحضاري، والذي  
يشكل الهاجس العربي والهاجس  
الاسلامي الحديث يتجلى في الاثار  
التي تكشف عنها استانبول وتسلط  
عليها الاضواء. اثار نادرة وثرية  
ومدهشة.

ليست الاثارة في هذا الاتساع  
التاريخي. مع انه منبع الاثارات، يل  
الاثارة تكمن في الاسئلة الكثيرة التي  
تتلاحق، عندما لا يستطيع المرء ان  
يفصل بين الاسئلة الراهنة التي تطرحها  
الثقافة العربية الحديثة والثقافة الاسلامية  
الحديثة حول التقدم الحضاري، وحول  
الماضي الحضاري. والاسئلة الراهنة التي  
تتفجر مع تفجر الواقع اليومي، وبين  
المضامين والشهادات التي تدلي بها  
هذه الاثار. ففي الوقت الذي تبدو  
فيه، انها اثار اصبحت جزءا من الماضي  
الذي اقل، يسرع الماضي بكل ثقله  
وطوله، عند تلمس قلق واضطراب  
المواقف والخيارات الحضارية الراهنة،  
ليحضر بقوة كموضوع — محور، في  
المسائل وامشكلات، التي يعانيها حاليا  
المجتمع العربي والمجتمع التركي والمجتمع  
المسلم على السواء.

■ منخل «القصر الخزفي».  
والذي ضم جناح الخزفيات /  
سيراميك في معرض الفن  
الاسلامي. وتجدر الاشارة الى ان  
خزفيات هذا المنخل، تعود الى  
الاماليب والتقنيات التي عرفت  
الفترة السلجوقية، ومدينة «أزنيك»  
الشهيرة بهذا الفن ■



## من المنهج الى اسئلة الحاضر

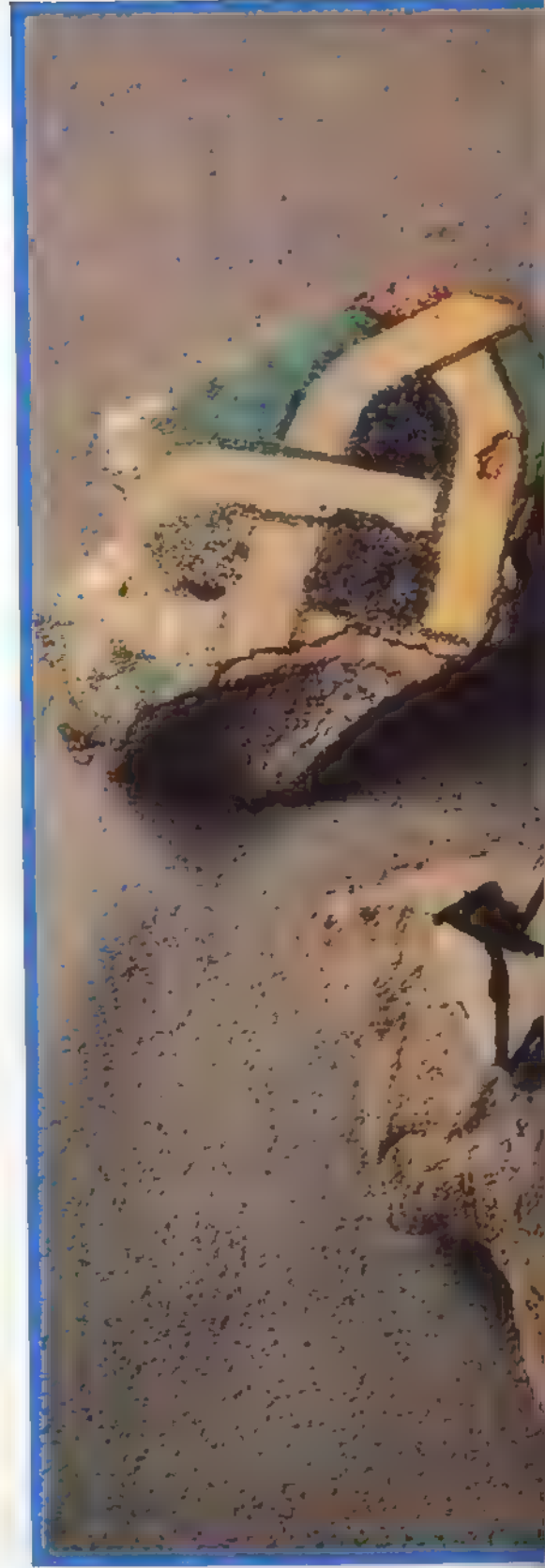
من الصعوبة الوقوف امام هذه  
المعارض، وقفة حيادية جافة، وقفة  
العلماء الحياديين والباحثة الحياديين.  
فحتى المدخل الحيادي او المدخل  
الفني الصرف، سيثير الاسئلة الحرجة،  
فالتوجهات والتجليات الفنية الحديثة،  
والتي عرفها كل من المجتمع العربي  
الحديث، والمجتمع التركي الحديث  
ايضا، توجهات وتحيات لا تزال منذ  
اكثر من مئة عام تعاني الام الانفصال  
عن الماضي، والام الاتصال بالحاضر،  
وتعاني كذلك الام الجمع بين الاثنين  
معا. والام ما نسميه «الاحياء»

■ اجزاء جدانية، مع لحزف «أزنيك» المتقدم،  
والمناظر بالاساليب السلجوقية. القرن ١٦ م ■

و«الاستلهام» و«الاستفادة» من  
الماضي الفني، والام ما نسميه ايضا  
«المواكبة» و«التماثل» و«التحاور» مع  
الغرب المتقدم ومع العصر، فالعناوين  
الكبرى لثقافتنا الراهنة، تزيد من اثارة  
واهمية هذه المعارض، فليس «الاصالة»  
و«الحداثة» و«التجديد» و«الهوية»  
الفنية» الا مداخل ستفقدنا بالضرورة  
الى عصمة هذه الفنون التي تسلط  
استانبول الاضواء عليها. فاذا كانت

اثار الحثيين والرومان والبيزنطيين، تشهد  
 بشكل او باخر، على ان تاريخ ارض  
 جبال الاناضول وجبال الارز ووادي  
 النهرين والشرق الادنى تاريخ واحد، فان  
 الشهادة الكبرى، التي ستشهدنا  
 الاثار المتراكمة من عهد السلاجقة،  
 الى الايام الاخيرة للعثمانيين، لن تردد  
 الشهادة نفسها فحسب، بل ستشهد  
 على الوحدة في المطلق، وحدة الانسان،  
 ووحدة المبدأ، ووحدة التجلي، ووحدة  
 الذوق، ووحدة الابداع، ووحدة الفن.  
 فالشهادة الكبرى، التي يشهدنا الفن  
 الاسلامي خلال اكثر من الف عام،  
 هي شهادة التوحيد بامتياز. فلقد  
 انتشر هذا الفن وازدهر، عبر قارات،  
 وبين شعوب تعددت في اسمائها  
 ومنايعها وماصيها، وظل فنا متماسكا في  
 وحدة مبادئه ومطلقاته الجمالية  
 والفلسفية، في الوقت الذي يشهد فيه،  
 بقوة وتفرد، على سقوط الحدود والاسماء  
 والصفات، عند الدخول الى دائرة  
 الابداع والاقامة فيها والانتماء اليها.

منظمو الندوة الدولية حول الفن  
 الاسلامي، والتي اشترك فيها مائة وعشرة  
 من العلماء والباحثين من سبع وعشرين  
 دولة، يؤكدون هذه الخصائص.  
 وي طرحون جوهر المسألة باختيارهم  
 «المبادئ والاشكال والمصامين  
 المشتركة للفنون الاسلامية»، عنوانا  
 للندوة وموضوعا للبحث والمناقشة.  
 ذلك انه حين تتأكد او تتوضح وحدة  
 هذه المبادئ والاشكال والمصامين،  
 ستأكد وتتوضح وحدة الرؤية والمنطلق  
 والدافع الجمالي والابداعي. غني عن





القول ان اراءها، ومعها، يمسك الوصول الى الاجوبة الصميمة والعميقة عن الاسئلة الراهنة المتعلقة بالتوجهات الحضارية بين الشرق والغرب، وبين التراث والمعاصرة، وبين المحافظة والتجديد، على صعيد الفن، او على الصعيد الثقافي العام. بمعنى اخر، سيصبح الجدل امام هذه الاثار، وعند تلمسها عن قرب، جدلاً فاعلاً.

ثمّة امور اضافية، تضع معارض استانبول، وبالأخص، معرض الفنون الاسلامية، في دائرة الاثارة والاهمية، فمركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية في استانبول (ارسيكا)، والذي نظم واعد الندوة الدولية، بمناسبة مرور ١٤٠٠ سنة على الهجرة النبوية،

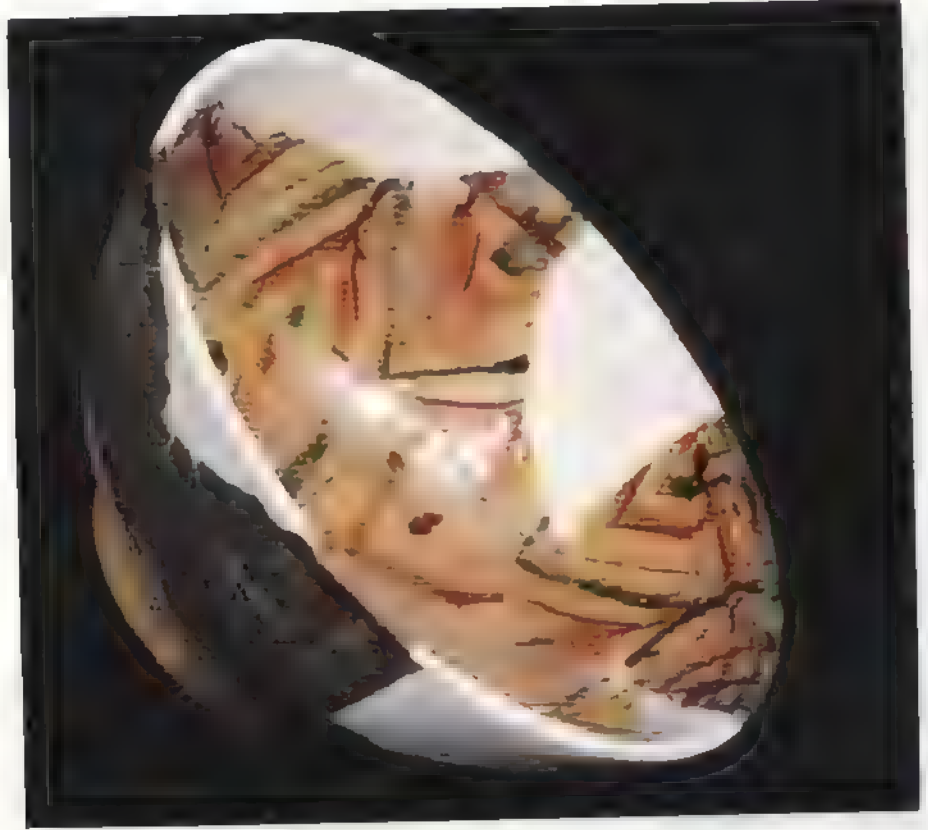
مركز حديث العهد تأسس عام ١٩٨٠ بناء على توصيات منظمة المؤتمر الاسلامي، اي ثمّة اهتمام حديث العهد، بعد صمت طويل، والدراسات والابحاث التي طهرت في العواصم الغربية بدءاً من السبعينات. تشهد على منعطف جديد في وجهة النظر النقدية الغربية بالنسبة الى الفن الاسلامي بالذات، والى الفنون الشرقية عامة.

وذلك بعد عداء طويل، واهمال فاضح لهذا الفن.

والاهم من ذلك، هو ان الحركة الفنية في الوطن العربي، لا تزال ترفع النداء لاستلهاام التراث واثاره الفنية. في الوقت، الذي لا تزال فيه، على حد



■ جزء من جدار، خزف ملون، يتميز بتعدد الألوان، ويقتنيها للخفية. للقرن ١٥ - ١٦ م ■



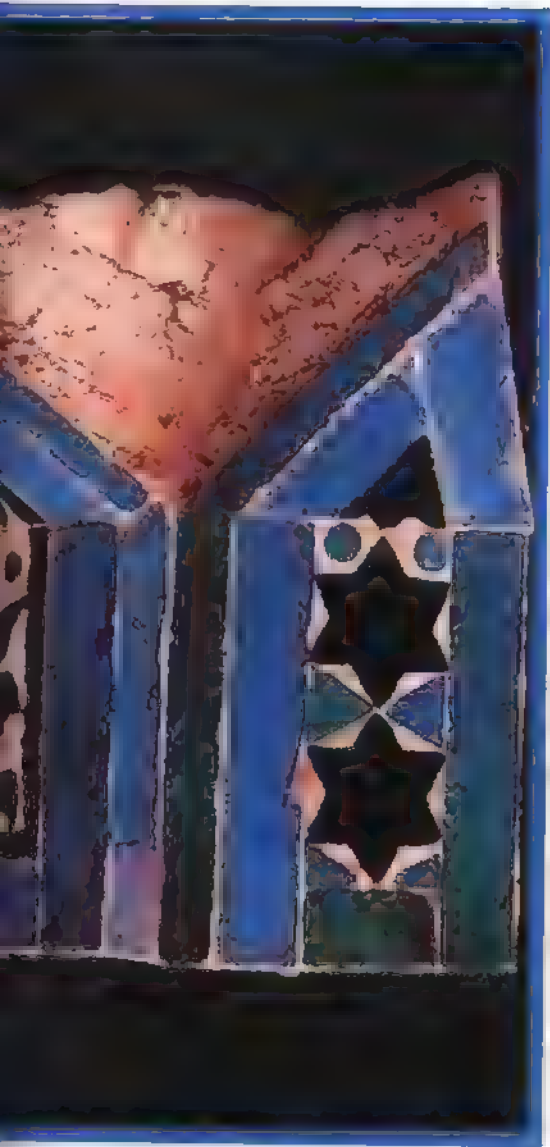
■ قطعة من الخزف سلجوقي  
مخراشي. كان يستعمل في  
الفسيفساء. القرن ١٣ م ■

## معرض الحضارة الاناضولية ومعرض الفن الاسلامي

ترتيب، وتوزيع، واعداد، اعمال  
المعرض الى اجنحة واقسام، وعرضها في  
اماكن ومتاحف، هي من اثار الماضي  
ايضا، وتشكل بحد ذاتها موضوعا  
للبحث والمناقشة، اذ تقدم ولو بطريقة  
غير مباشرة منهجا في قراءة فنون  
الماضي، وبالتالي فانه يشكل وجهة نظر  
من وجهات النظر الكثيرة في كيفية  
قراءة الماضي، المختلف عليه.  
يقسم المعرض، والذي يحمل عنوانا  
واحدا: «الحضارة الاناضولية»، الى

ملاحظات الجميع، الطرق والسبل  
لتلمس وتأمل الاثار الفنية والاسلامية،  
طرقا وسبلا نادرة وصعبة وضيقة.

جميع هذه الامور، ستجعل  
بالضرورة قراءة هذه الاثار قراءة متعددة  
المستويات والمنطلقات، يتجاوز فيها  
التاريخ كعبوة، والماضي كهوية  
وكفضية، والفن كشهادة، والحاضر  
كمعاناة وكتوجه، والغريب او الاخر،  
كطرف وكمشكلة، اذ لا يمكن ان  
ننسى ان الارض نفسها التي حضنت  
هذه الفنون، والتي لا تزال تخفي الكثير  
منها في جوفها، تشتعل تار الحروب  
فوقها الان على حدود تمتد شرقا وغربا،  
شمالا وجنوبا معا، فيما الدم يسفك بالم  
عظيم.



قسمين، كبيرين. قسم، يضم الآثار  
العائدة الى ما قبل التاريخ المكتوب، اي  
الى ما يقارب عشرة الاف سنة قبل  
الميلاد، مروراً بالعصر الحديدي  
فالبرونزي، فالحضارة الحثية فال يونانية  
فالرومانية، وصولاً الى الحضارة  
البيزنطية، والآثار التي يضمها هذا  
القسم عرضت في مكان واحد. هو  
واحدة من الكنائس البيزنطية الضخمة.  
على ارض «توب كاني» قصر  
البيزنطيين، ومقر السلاطين العثمانيين  
فيما بعد، وبالقرب من «ايا صوفيا»  
الكنيسة البيزنطية والجامع العثماني  
والمتحف الحديث، معا.

القسم الثاني من المعرض، يحمل  
عنواناً آخر، «معرض الفنون  
الاسلامية» ويطلق عليه في الكلمات  
التعريفية، التي تصدر دليل المعرض  
ككل، اسم الفترة السلجوقية  
والعثمانية، الممتدة من القرن الحادي  
عشر، الى القرن التاسع عشر،  
ويتوزع الى اجنحة يختص كل جناح  
بنوع خاص، من الانواع التي  
تشكل بمجموعها ما نسميه اليوم  
بالفن الاسلامي. وهي: ١ —  
«معرض الفنون المتعلقة بالعبادات»،  
ويضم نماذج من الادوات والاشياء  
المستعملة، خلال تادية بعض  
العبادات الاسلامية مثل، سجادة  
الصلاة، والحجاب، والطواقي،  
والقناديل والاباريق وانطرزات والمفارش  
والتاشف. ٢ — «معرض الامانات  
المقدسة»، ويضم بعض الآثار  
العائدة لرسول الله ولخلفاء من

بعده، والتي تذكر بصدر الاسلام  
وايام الهجرة. ٣ — «معرض الفنون  
المعمارية الاسلامية» ويضم هذا  
الجناح، نماذج الفن المعماري  
الاسلامي، الذي استعمل فيه الحجر  
والطوب، كإداة تشكيلية، ويضم  
صوراً لاشهر الآثار المعمارية في  
الدول الاسلامية الاخرى. ٤ — «معرض فن الخزف  
الاسلامي والسيراميك المعاصر»





■ أجزاء من خزف ملجوني  
محرابي. كان يستعمل في  
القسطنطينية. القرن ١٣ م ■

من الآثار المعدنية والخشبية، والتي كانت بمثابة أدوات يستعملها المرء في بيته، من أباريق، وصحون، وصدور، وأبواب وطاولات، وما إلى ذلك.

٧ — «معرض فن الخط — المخطوطات — المنمنمات — والقرمانات السلطانية»، ويضم هذا الجناح نماذج من فن الخط العربي، لأشهر الخطاطين، الذين عرفهم فن

ويضم نماذج من الخزف الذي كان يزين المباني الإسلامية، من الداخل أو من الخارج.

٥ — «معرض السجاد والبسط» ويضم مجموعات من روائع السجاد والبسط، والتي يرجع تاريخها، إلى عدة قرون، والتي كانت محفوظة في استانبول ومتاحفها.

٦ — «معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية»، ويضم نماذج

## الفن الاسلامي وفنون الحضارات السابقة

هكذا يبدو هذا الترتيب في توزيع هذه الاثار والاعمال منها في القراءة. ففي الوقت، الذي تتوزع فيه الاثار الحثية واليونانية والرومانية والبيزنطية، حسب المراحل التاريخية المتعاقبة، حيث يمكن للمرء بكل سهولة تحديد كل مرحلة عبر خصائصها ومميزات الفنية البارزة، نجد ان الاثار والاعمال الفنية الاسلامية تتوزع على الرغم من الاشارة الى الفترة السلجوقية والى الفترة العثمانية، على شكل ومنهج مختلفين عن القسم الاول من المعرض. فلا فترات هنا ولا مراحل تأخذ بالتعاقب الزمني، او بتعاقب السلطات الحاكمة واصولها الاجتماعية والتاريخية، بل تتوزع على حسب انواعها ووظائفها.

ان هذا الاختلاف في ترتيب عرض اثار واعمال المعرض، يشكل مدخلا للوقوف عند الخصائص الجوهرية، للفن الاسلامي من جهة، ويسهل بالتالي فتح باب المقارنة بين الفنون العائدة الى الحضارات السابقة واللاحقة، من جهة ثانية. فنحن ازاء هذا التقسيم، نقف بالضرورة امام اهداف مختلفة، سبق ان تجلت في الاثار التي تركها لنا الماضي كثرة عظيمة. فاذا كانت فنون ما قبل التاريخ، وفنون الحضارات الاخرى المتعاقبة على ارض الاناضول، من

الخط في تاريخه الطويل، اي من خط علي بن ابي طالب، مروراً بخط ابن البواب، الى ياقوت المستعصمي، الى قره حصارى الى حافظ عثمان، الى حامد الامدي. ويضم مجموعة رائعة ومتنوعة من المصاحف المذهبة والمزينة والمجلدة. ومجموعة لا اجمل ولا ابدع



من اندر المخطوطات العربية الشهيرة، والتي تشكل امهات الكتب العربية التراثية، مع مجموعة كبيرة ايضا من المخطوطات التي كانت تزين بعض هذه المخطوطات، ومجموعة من الفرمانات التي كانت تحمل اوامر السلطان.

■ جزء من سجادة، صوف  
قونيا، القرن ١٧ م. متحف السجاد |  
■ استانبول

ما يجمع بين كل ما مضى. بحيث نستطيع ان نعيد التاريخ فنفتح بابا من الفن الاسلامي الى الفن البيزنطي، وندخل منه بكل حرية وسهولة. ونستطيع ان نفتح بابا من القرن البيزنطي الى ما سبقه فنصل بحرية الى الفن الروماني فالقن اليوناني،

■ سجادة، صوف، منطقة  
الاتصال القريبة. تتميز بأسلوب  
صور الحيوانات وبالزخرفة  
الهندسية. القرن ١٥ م. متحف  
السجاد | استانبول ■



يونانية ورومانية وبيزنطية، والتي تعرفها ولا تزال تحفظ العديد منها، ارض لبنان وفلسطين وسوريا والعراق، فنونا تتميز في شهاداتها، وفي رؤاها للانسان والعالم وفنونا تروي بقوة يوميات وهموم واخبار هذه الشعوب. فان الفن الاسلامي من اول اثر له حتى اخر اثر في القرن التاسع عشر، يشهد شهادة مختلفة. ويتميز بدوره ايضا برؤية خاصة للانسان والعالم.

فاذا لم يهتم الفن هنا بالانسان كحدث، او خبر، او صفة، او خصيصة انسانية، او مشاعر، او افكار، فانه اهتم بالانسان كجزء من الوجود، وبالوجود كجزء من الكون الاكبر، والكون كجزء من الغيب. ثم عاد فجمع جمعا مدهشا بين الفن والحياة، فقدم الفن تجلياته لتكون الحياة اكثر بهجة واكثر رونقا واكثر جمالا، واكثر تسبيحا وشكرا.

وقبل الدخول الى التفاصيل، او الانتقال الى بحث تفاصيل الفن، لا بد من الاعتراف بالمشاعر المتناقضة والمشاعر المخرجة ايضا التي يثيرها هذا المعرض، حين يقيم المرء مقارنة بين الماضي والحاضر، او حين يجمع الى الفن شهادات التاريخ نفسه.

قد نستطيع القول ان الباقي هو الحجر. لقد ولت هذه الحضارات هذه الامبراطوريات، بكل اتساعها وعظمتها. ولت مع حروبها وقناتها، واحلامها وانتصاراتها وهزائمها ولم يبق الا بعض الحجر.

ونستطيع القول ايضا، ان خيطا



الانسان يستطيع ان يقف في وجه  
عدوه ويرى فيه صفاته هو. وانهما  
واحد في الحلم وفي اليقظة وانهما  
واحد في الانتصار وفي الهزيمة. لقد  
جفت الدماء، صارت ترابا. لكن  
الفن لا يزال يحيا سيدا حكيما  
وجميلا الى الابد.

## من القرن الحادي عشر الى القرن التاسع عشر أ — الوحدة

من الناحية التاريخية تجمع معارض  
استانبول من الفنون الاسلامية،  
الاثار الفنية التي تحققت بين القرن  
الحادي عشر، والقرن التاسع عشر،  
اي تجمع بين اثار السلاجقة  
والعثمانيين. قد نستطيع ان نتوقف  
عند الخصائص، او بعض الصفات،  
التي تعود الى الفترة السلجوقية،  
والصفات التي تعود الى الفترة  
العثمانية، الا ان هذه الفروقات  
والاختلافات، تبقى واهية وغير  
جوهرية. فلا الهندسة المعمارية  
السلجوقية، او اساليب السيراميك  
والخزف، ولا حتى اساليب الخط  
العربي، او اساليب السجاد، تتناقض  
والهندسة المعمارية العثمانية تناقضا  
جوهريا. بل ان الاثنين معا، اي  
الصفات والخصائص السلجوقية  
والعثمانية، تعود معا، وتلتقي معا، في  
الصفات والخصائص الجوهريّة للفن

ونستطيع ان نصل اخيرا الى البدء  
فاذا فن القرون الاولى يجد له صدى  
في فن القرون الاخيرة.

نستطيع ان نقول اذا، اننا الارض  
الواحدة وها نحن نتواصل. الا ان  
ذلك لن يقيم الفهم الحقيقي لما جرى  
ولما يجري الآن. لن يقدم الاجوبة  
المقنعة لكل تلك الدماء التي  
سفكت ولا لتلك الدماء التي  
تسفك.. فما هو الفن يشهد مرة  
جديدة، وشهادته صافعة، على ان

■ جزء من سجاد الصف،  
المصنوع خصيصا للمساجد. ولذلك  
سميت بسجاد الصف نظرا لتوافقه  
رسمها وتقسيماتها الهندسية  
المحاذية مع توزع صفوف  
المصلين. متحف السجاد / استانبول



الاسلامي المتجلى منذ العصور  
الاسلامية الاولى، وفي كل المناطق  
الجغرافية، التي عرفتها الحضارة  
الاسلامية عبر اكثر من الف عام.  
فاذا اعطينا السلاجقة خصوصية  
ما، في الخط العربي الذي التزم الخط  
الكوفي، او اعطينا خصوصية مميزة  
للسيراميك السجوق الذي عرف  
بعض الاشكال الانسانية والحيوانية،  
فان اختفاء الصور الانسانية في اثار  
السيراميك العثمانية وبروز اشكال  
الارهار المؤسدية، والاحد بشتى  
اساليب الخطوط، والميل الى الزخرفة  
ذات الخطوط المحنية والمقوسة، تترد  
معا وتبقى ضمن الحدود والمبادئ  
الجوهرية للفن الاسلامي، اي تبقى  
معا عند فن رفض نظرية محاكاة  
الطبيعة، وضمن تجاهل العد الثالث  
بعد العمق. وبالتالي فان الصفات  
الجوهرية لكل من الفترتين، هي  
نفسها الصفات او الخصائص التي  
يتميز بها الفن الاسلامي عن فنون  
الحضارات الاخرى، اي التجريد،  
والتسطيح، والهندسية، والوظائفية،  
والجمالية الفلسفية.

هكذا لا يعرف الفن الاسلامي  
تطورا ونموا من جهة الغايات  
والاهداف واشهادات الابداعية. بل  
عرف تعددا وتنوعا ضمن الرؤيا  
الواحدة والهدف الواحد. وبالتالي فان  
عنصر الزمن، وعنصر المكان،  
يسقطان اولا كمدخلين او دليلين او  
شاهدين او موضوعين، سبق ان  
سقطا من اهتمامات وغايات هذا

الفن. علينا ان نتابع هذا الفن في  
تطوره ونموه، على مقاييس اخرى  
مختلفة، كأن نتابع الجودة والانتقان  
والاختراع والنوعية، من خطاط الى  
خطاط، ومن سجادة الى سجادة،  
ومن قصة الى قصة، ومن جامع الى  
جامع، فالذي يتغير هنا، هو التعدد  
في المظاهر والصور والاشكال، فيما  
يبقى الباطن والمعنى والمضمون  
واحدا. فالتجريد هندسي شامل  
وكلي، سواء أكان يقتصر على  
«الخيط» (الهندسة ذات الخطوط

■ سجادة صلاة، صوف، نمط  
«توريس»، القرن ١٩. متحف  
السجاد / استانبول ■



■ بساط صوف، قونيا، نمط  
ترکمان المتميز بزخرفته الهندسية  
القرن ١٩ - ٢٠ م. متحف السجاد |  
استانبول ■

بعض العصور، أو يمكن لنا الالتفات الى بعض الصفات أو المميزات، التي عرفها الفن الاسلامي مع تغير وتبدل السلطات الحاكمة. ذلك ان هذه الاضافات، التي تمت بين عصر واخر، انما تعود لتشهد على هيمنة المبادئ الأولى، وبالتالي فانها تشهد الشهادة، التي لا تزال تثير الجميع، الا وهي وحدة الفن الاسلامي، وتماسكه، وهيئته، طوال هذا الاتساع الزمني والجغرافي.

فاذا شهدت خصائص الفترة السلجوقية القصيرة على الاندفاع العمراني المتحلي في بناء الجوامع والمساجد والخانات والرباط (مقابر) والمدارس من جهة، وشهدت من جهة ثانية على كيف تم التأثير بالحضارة البيزنطية، او كيف اسلم بعض خصائص الفن البيزنطي على ايدي الفنانين السلاجقة، فان الفترة العثمانية، والتي امتدت من القرن الرابع عشر حتى اواخر القرن

المستقيمة) ام على «الرمي» (الهندسة ذات الخطوط المنحنية) وسواء تجلى في فن الخط ام في فن السجاد، ام في فن السيراميك. والخط يقوم على اصول جمالية وشكلية واحدة دقيقة وحسابية محكمة. سواء اكان كوفيا، ام ثلثا ام نسخا ام تعليقا، وسواء اكان اية ام حكمة ام محفورا على النحاس، ام مسكوبا فضة وذهبا. والصورة مسطحة ذات بعدين فقط، غير مجسمة ولا تحاكي الظاهر من الانسان والطبيعة. والشكل مؤسلب ومتظم، لغة قائمة بذاتها تخاطب العين دون غيرها، لتبتهج وتأنس وتفرح. فيسلم الجسد كله، ينتظم العقل، يبدأ القلب وتطمئن الروح.

## ب - التنوع

بعد الاخذ، او بعد الانطلاق من هذه المبادئ الكبرى الموحدة والواحدة. يمكن لنا ان نتوقف امام



العشرين، ستشهد شهادات كثيرة ومتنوعة، لا تؤكد المبادئ الجوهرية للفن الاسلامي فحسب، بل ستوجه هذه المرة لتشهد على التحدي الابداعي الحضاري، وعلى غنى الحياة الاجتماعية وازدهارها وعلى الاهتمام المبدع والمثير الذي جمع بين السلطة الحاكمة وبين الفن، من فنانون واثار ونتاج، وعلى وحدة الذوق ووحدة الحياة ووحدة الروح الاسلامية الواحدة. فلا نستطيع ان نفسر انداع المهندس المعماري سنان والذي يعود اليه تصميم جامع سليمانية ومدارسه ومكاتبه والجامع الاخرى التي تلتها، الا عبر دافع التحدي الحضاري بين الرؤية الفنية الاسلامية، وبين الرؤية الفنية البيزنطية. ان كنيسة القديسة صوفيا، الاثر البيزنطي الشهير، ولا يزال قائما، وان تحول الى جامع ذي ماذن اربع. فلا تزال صورة السيد

المسيح قائمة الى الان والمحقة بالفسيفساء على الطريقة البيزنطية. اي الرسم المسطح غير المجسم ولا المظلل لتبقى الصورة رمزا للالهى وليس شبا للانسان. وما هي تصافح الداخل الى الكنيسة او الجامع او المتحف حاليا، ولا تزال الفسيفساء التي ترسم السيدة العذراء والسيد المسيح على القبة الداخلية واضحة حتى الان، فيما تحمل العواميد الكبرى الداخلية لوحات ضخمة كتب عليها بخط ثلثي جليل. كلمات: الله. محمد.

ابو بكر. عمر. عثمان. علي. حسن والحسين. وفيما تدور اية النور.

«الله نور السموات والارض...» في شكل دائرة ضخمة ويخط ثلثي جميل في القبة الكبرى التي تتوسط الكنيسة — او الجامع — او المتحف... وعلى بعد خطوات،

■ بساط صوف، حلب. نمط غازي عنتاب. القرن ١٩ - ٢٠ م.  
■ متحف السجاد / استانبول



سيرتفع جامع السلطان احمد المزين  
بالسيراميك الذي اشتهر به  
العثمانيون. وسترتفع على ارض  
استانبول جوامع ومساجد اخرى لا  
تكاد تعد الا اثنا ومن زاوية فنية  
محض، لا نستطيع ان نتجاهل هذا  
التحدي الحضاري المعماري. فعلى  
الرغم من الحروب الطاحنة بين  
البيزنطيين والسلاجقة ومن ثم  
العثمانيين، وعلى الرغم من الدمار  
الذي حصل لا نستطيع ان ننسى ان  
القصور البيزنطية تحولت هي نفسها  
الى قصور العثمانيين. «فتوب كاي»  
قصر جوستينيانس الامبراطور  
البيزنطي، تحول الى مقر السلاطين  
العثمانيين، من محمد الفاتح ومن  
عقله، اي الى مركز السلطة  
الحاكمة، والتي حكمت من تشاد  
حتى اليمن، ومن الهند حتى اواسط  
اوروپا، طوال خمسة قرون.

■ نسوج مذهب، مطرز،  
ومرصع بالاحجار الكريمة. كان  
يصنع خصيصا لاستعمال السلاطين.  
متحف توب كاي | استانبول ■

## الفترة العثمانية المفاجئة

سيكشف لنا التاريخ العثماني،  
امورا كثيرة غابت عن الثقافة العربية  
الحديثة، تعود الى ماضي الفن  
الاسلامي، امورا جد مثيرة، وجد  
مهمة، على الصعيد الفني البحث.  
ثمة رأي مهيم الان على  
الجميع، في الشرق وفي الغرب معا.  
يقول ان الفن الجيد، لا يتجلى الا  
بعيدا عن السلطة، والبعض يذهب  
ليقول: لا يوجد فن جيد الا اذا كان



ضد السلطة، أي سلطة... مع الفن  
الاسلامي سنقف امام النقيض، لا  
فن دون السلطة. بل لم يتجل الفن  
تجلياته المبدعة، الا وقت كانت  
لسلطة، هي الدعية وهي الطامحة  
وهي الحاضنة. هذه الشهادة الحادة  
يكشفها لنا التاريخ العثماني،  
وبالاحص تاريخ السلاطين العثمانيين.  
الذين تعاقبوا على سلطة «توب  
كالي» القصر العثماني، حيث تحول  
هذا القصر ليس الى مركز لارسال  
الاوامر والفرامانات، بل الى مقر  
للفنانين المبدعين. قصر السلاطين  
هو نفسه قصر الفنانين الخطاطين  
والتساجين والصاغة وجميع اهل  
الحرف، ممن اعطيت له الموهبة في  
صناعة اي شيء جميل من الاعمال  
التي تجلى فيها الفن الاسلامي. وتاريخ  
السلاطين الفني تاريخ مملوء  
بالمفاجآت، فم يقف الاهتمام بالفن  
عند حدود التذوق والرعاية، بل ان  
معظم السلاطين كانوا هم انفسهم  
خطاطين ومبدعين واعضاء عاملين  
في فرق صوفية!..

يقول بعض دفاتر حساب قصر  
«توب كالي» ان الفنانين الذين  
خصص لهم مقر دائم في القصر،  
كانوا يتقاضون حسابا خاصا من  
ميزانية القصر نفسها. وقد راوح  
عددهم خلال فترة واخرى بين ١٠٠  
و ٢٠٠ و ٥٠٠ فنان. ويصل بعض  
الدفاتر ليقول ان هذا العدد كبير  
حتى وصل الى الف فنان.  
اوراق اخرى تحدثنا عن مراتب





الجوامع والمكتبات الكثيرة في  
استانبول، تحمل توقيعات الخطاطين.  
من «قره حصارى» الذي قام  
بتخطيط جامع السلمانية، الى  
«ياقوت المستعصمى» الاسم الثالث  
بعد ابن مقلة، وابن البواب في  
ترسيخ قواعد الخط واصوله. ثم تترام  
اسماء الخطاطين، عندما نتأمل

ومقامات، كان الفنانون يصلون اليها  
بفضل الاضافات او التحسينات او  
الابداعات الجديدة. وعن ان الباب  
كان مفتوحا للجميع، ومشعرا  
للفنانين القادمين من مناطق بعيدة.  
وان الذي يجيء بفكرة، او بتقنية او  
اتقان جديد، له الشهادة وله التكريم  
وله الكلمة المسموعة.. ولا تزال

■ قفطان السلطان بايزيد. لاحظ  
الزخرفة واشكالها، والتي تتنقى مع  
الزخرفة التي يضمها الخزف غالبا.  
متحف توب كابي | استانبول ■



خطوط جامع «أولو» أي الجامع العظيم في «بورصة» ذلك الجامع، الذي يمكن بكل سهولة اعتباره متحف الخط العربي وتجليه الكبير والآخر.

## السيراميك والسجاد والخط

نوع آخر هو فن السيراميك والخزف الذي انتقل سريعا من كونه عنصرا من عناصر تجميل وتزيين الجامع الى عنصر تجميل وتزيين القصور والبيوت، فالى وظائف اخرى متعددة. والذي يشهد حاليا يقظة جديدة بعد نوم وغياب طويلين. فن السيراميك شهد ازدهارا مثيرا للاهتمام ايام سلطة العثمانيين، واشتهرت على اسمه مدن ومناطق، «كأزنيك» و«كوتاهيا».

ثم يأتي السجاد. وتتلاحق الابداعات في هذا الفن من السلاجقة حتى عصرنا هذا، الذي يعود فيه السجاد الى يقظته ايضا. وتمتد ارض الاناضول في وسطها وشمالها وغربها الى عواصم تجود في ابداعها. من «قونيا» مدينة مولانا جلال الدين الرومي، الى «قيصرية» و«حركة» مدن السجاد المعقود بخيوط الصوف والحرير.

واذا كان الخط العربي اصيب بطعنة في الصميم عندما تحول الشعب التركي الحديث الى الحرف

اللاتيني. فان تاريخ العثمانيين، يقدم لنا حتى منتصف القرن العشرين، اسماء مبدعة في تاريخ الخط. فتجليات الخط العربي في تركيا، من قونيا وبورصة فاستانبول، تشهد شهادة كبرى، على الاتقان والجمال والابداع. فاذا كان من السهل حفظ الحرف اللاتيني، ومن السهل الباسه للغة التركية الحديثة، فمن الصعب جدا محو اثار الخط العربي، وعلى كل المستويات. وعندما مات الخطاط حامد الامدي عام ١٩٨١ نعته الدوائر الرسمية، وشعر بخسارته الاف الانراك، الذين لم يعد باستطاعتهم قراءة ما كان يخطه حامد من خطوط.

القصد هنا، هو الاشارة الى الغنى الابداعي المثير، الذي عرفه الفن الاسلامي في الفترة العثمانية، والذي لا يزال محفوظا عبر نماذج عديدة على ارض تركيا، في متاحفها وقصورها وجوامعها وكنائسها، التي تحولت الى متاحف. وبكفي هنا، ان نأخذ بالظاهرة الفريدة التي جمعت بين الدين والسلطة والفن! ظاهرة تحولت الى وقائع ابداعية، لنستنتج منها العبر العميقة. فلقد افل نجم السلاطين، افولا صاعقا. الا ان الفن لم يُطعن لانه ما ظلم وما تجبر، وما تبدل.. ها هو الآن يبدو تحت الاضواء جميلا، حكيما، متواضعا. ولو ان بيننا وبينه حجباً من النسيان.. وازمنة من الظلام والانفصال والحروب.

## بيان استانبول

عن الدراسات والآراء والمواقف التي سجلها الغرب، عبر باحثيه المستشرقين في المئة سنة الماضية. وإذا كان هذا الجدل لا يزال يثير الآراء المتناقضة أو المتباعدة، فلان القيم الفنية، التي انطلقت منها هذه الدراسات، هي قيم حققها الفن الغربي الذي عرفته أوروبا، بعد نهضتها الشهيرة في القرن الخامس عشر. والتي تتميز بالضرورة عن القيم الفنية التي حققها الفن الإسلامي، بدءاً من القرن الثامن، حتى القرن العشرين. وإذا كنا نحن هنا في الشرق، نطرح ومنذ مئة عام، شعار استلهم فنون الماضي، والوقوف مع

«بيان استانبول» (٢) عن الفنون الإسلامية، الصادر عن الندوة الدولية، التي انعقدت في استانبول، في أثناء افتتاح معرض الفنون الإسلامية، بين ١٨ — ٢٢ نيسان — ابريل ١٩٨٣، والتي شارك فيها، مائة وعشرة من العلماء والباحثين، اتوا من سبع وعشرين دولة، بيان مشير، يستحق الوقوف عنده، فهو بالإضافة الى كونه، يرافق واحداً من اهم المعارض عن الفن الإسلامي، فانه يلقي الاضواء على العناوين الكبرى، التي شكلت موضوعات الجدل والمناقشة الدائرة منذ أكثر من مئة عام، حول الفن الإسلامي، خصوصياته، صفاته، اهدافه ومعانيه.

ربما علينا أولاً، ان نشير الى ندوة الدراسات النقدية والتاريخية والجمالية، حول الفن الإسلامي، سواء أكانت تلك الدراسات تراثية إسلامية، ام حديثة غربية فالتنقد العربي التراثي، نادراً ما يتوقف عند الفن الإسلامي، والفصول المنتهزة هنا وهناك حول الخط، إنما تبقى ضمن الكتابة التعريفية، او ضمن حدود المهنة او الحرفة او التقنية. ولا بد من الإشارة، الى ان الجدل الدائر، حول الفن الإسلامي، والذي يشهد حالياً منعطفات جديدة، هو جدل صادر

بيان استانبول عن الفن الإسلامي ان مساهمة الجمهورية التركية في احتفالات العالم الإسلامي بمقدم القرن المجري الخامس عشر، وأقامتها هذه المجموعة الرائعة من معارض الفن الإسلامي، وتعاونها مع منظمة المؤتمر الإسلامي، واستضافتها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، وتوفير مقر دائم له، وما قدمته من عون على إقامة الندوة العلمية العالمية حول «البيادي، والأشكال والمصاميم المشتركة للفنون الإسلامية فيما بين ٥ — ٩ رجب ١٤٠٣ هـ الموافق ١٨ — ٢٢ ابريل (نيسان) ١٩٨٣ م في مدينة استانبول. وما وفرته للبحثة من حسن العناية والبيانات العلمية والفنية سظل باقية الأثر، طيبة الذكرى، يبرع بها المجتمعون بالشكر الجميل للجمهورية التركية رئيساً وحكومة وشعباً، والأمل في استمرار العطاء الفني والعلمي، ليكون غداً الإسلام أكثر ازدهاراً، والروابط بين دوله وشعوبه وعلمائه أكثر متانة وتعبيراً عن الإسلام وما يدعو اليه من تعاون.

ولقد كانت الندوة مجالاً غنياً لتبادل الآراء شرحاً وتحليلاً، وعرضاً لروائع الفن الإسلامي وتطلعاً الى مستقبل جديد للفنون الإسلامية يربط بين الأصول والممارسات، وقد انتهى المجتمعون الى الخطوط الرئيسة التالية: أولاً: يتم البحوث بمجالات الفنون الإسلامية الآن يربط هذه الفنون بمصادرها الأصلية من منابع الإسلام، مع العناية في الوقت نفسه ببيان آثار الفنون المحلية والعالمية فيه. وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر في تفسير الفن الإسلامي إلا ان استمرار الحوار سيؤدي الى مزيد من الفهم والتضاهي ثانياً: وبما يعين على ذلك ان يمتد التعاون ليشمل المختصين في التشريع الإسلامي وفي الفنون في لقاءات مشتركة، تدل عليها مستويات البحث الرئيسة:

أ — اصول التشريع من كتاب الله والسنة النبوية  
ب — آراء رجال التشريع وضرواحهم.



لغة العصر الفنية، فإن كل بحث أو تفسير أو رأي جديد في الفن الإسلامي، سيكتسب أهمية وإثارة كبيرتين، فالموضوع لا يتوقف عند حدود معرفة الماضي أو تقويمه، بل يتعداه إلى الحاضر وإلى رسم ملامح المستقبل.

من هنا ندرك، أن المسائل المطروحة حول الفن الإسلامي، مسائل حية، بمعنى أنها تخص الحاضر أيضاً، ولا بد من أن تتجاوز حدود البحث العلمي أو التاريخي الجافين، فالأمر لا يتعلق بالجماليات،

■ لوح برونزي. مخطط ومرسوم بأسلوب الطرق، مزخرف، ويضم في وسطه حجراً كريمًا. ارتفاع ٨,٨ سم، عرض ١٤ سم، القرن ١٢ م. مجموعة خاصة ■

أو الخصائص الفنية فقط، بل هو يطول بالضرورة الطموحات الحضارية، التي تسعى لتحقيقها الشعوب والمجتمعات، التي تجلّي بينها الفن الإسلامي، عبر أكثر من ألف عام.

## حول مصادر الفن الإسلامي

أبرز المسائل التي يتناولها «بيان استانبول»، مسائل سبق أن شكلت عناوين الكبرى للبحوث، التي قام بها المستشرقون حول الفن الإسلامي، والتي أثارت حولها جدلاً واسعاً في السنوات المئة الماضية. فلقد تمحورت هذه المسائل حول مصادر الفن الإسلامي، هل هي في الدين الإسلامي؟ أم هي مصادر بيزنطية، فارسية، هندية، صينية؟ كما تمحورت حول الدين ونحريمه للرسم، أو للصورة. وحول موقف رجال الفقه والتشريع من الفن عامة.

لا أن «بيان استانبول» لا يحسم هذه المسائل، فهو يشير إلى أهميتها، ويطالب بمزيد من البحث والدراسة. يقول بيان استانبول في مسألة المصادر:

«يتم البحثة بمجالات الفنون الإسلامية الآن، يربط هذه الفنون بمصادرها الأصلية من منابع الإسلام، مع العناية في الوقت نفسه ببيان آثار الفنون المحلية والعالمية فيه،

جـ - الممارسات الفنية وإذا كانت الأصول هي المصدر فإن آراء المختصين تعدد، والممارسات الفنية تنوع وهي ليست مصدر تشريع ولا حجة عليه أن هذا الاجتهاد يحتاج إلى تفصيل، في أسلوب من الحوار والتعاون العلمي، يفتح الطريق أمام الممارسات الفنية الجديدة وأمام بعض القضايا التي لا تزال تثير كثيراً من الجدل، منها التصوير المسطح والنحس. وليس المقصود هنا إصدار أحكام نهائية في هذه الأمور، وإنما مزيد من اللقاء الاضواء يقوم بها مختصون متعاونون متاهمون.

ثالثاً: هناك اتجاهات فنية معاصرة في أقطار العالم الإسلامي جاءت كتجارب في الربط بين الأصول والممارسات الإسلامية السابقة من ناحية، وبين المدارس الفنية المعاصرة في العالم من ناحية أخرى، وقد عرض أصحابها نماذج منها في الندوة ليستمعوا إلى آراء زملائهم وتقويمها. ولقد تناولت الندوة هذه الاتجاهات بقدر ما يسع الوقت، ولكنها في حاجة إلى مزيد من الحوار الذي يمكن أن يتم في ندوات مقبلة أو فيما يصدره المركز من مطبوعات فنية.

رابعاً ومن الاتجاهات الفنية المعاصرة في العالم الإسلامي العناية بحماليات الحياة اليومية عند الشعوب الإسلامية. فالفن الإسلامي ليس مجرد قصور كبيرة ولا مساجد ضخمة، فهذه المنشآت جزء من تاريخ الفن الإسلامي. ولكن كان التساؤل عن نصيب العامل والزارع والغائب من جماليات الفن الإسلامي وظهرت الرغبة في أن يتجه الإبداع إلى ذلك، في جمع بين الابتكار والجمال والعائدة العملية، مع ربط هذا الفن بمناهج الإسلامية الأصلية.

خامساً: إن الفن إذا كانت له قيمة جمالية، فهو أيضاً من وسائل التربية وتكوين الشخصية والحفاظ على الاستمرار التاريخي للشعوب والحضارات. وعليها أن تعمق مفاهيمه في برامج التعليمية ووسائل إعلامنا وأن التراث الإسلامي الفني يعاني تدنياً خارجياً قريباً، نماذج العدوان الإسرائيلي المتكرر على المسجد الأقصى والقدس الشريف، مما يستوجب



تصافر اليهود في المحافظة على ما بقي منه واستعادة ما دمره الحريق أو الغدم أو الاغتصاب.

سادساً: كذلك تعالي الآثار الإسلامية المد الحضاري الداخلي وبخاصة في المدن والعواصم الإسلامية، حيث يزداد السكان، ويحصر الماضي أمام الحاضر، والتاريخ أمام الواقع، ولا بد من معادلة واضحة تتضح بها العلاقة بين الحفاظ على التراث وحق الأجيال الجديدة في المكان والحياة. والنماذج على هذه المعادلات كثيرة في عواصم سبقنا إلى مقابلة هذه المشكلات والتغلب عليها.

سابعاً: وهناك فنون إسلامية لا تحتاج إلى مكان واسع، ضغط عليها مد الحياة فحصرها في زوايا ضيقة، ومن أبرزها فن الخط، الذي كتب به خطاطون العظام كلام الله تعالى وهو الرابطة الكبرى بين المسلمين جميعاً، وإلى ينبغي أن يتجه مزيد من العناية. ثامناً: وكما كان لليهود الازدهار الإسلامي ابداعها الفني التي تمثلت فيه وحدة الحضارة الإسلامية مع تنوع أقطارها وتعدد أفاقها فإن المجتمعين في الدورة ليأملون أن يكون هذا اللقاء مطلع فجر جديد تتجه إليه الأجيال الجديدة نحو ابداع مرحلة جديدة من الحضارة الإسلامية لا تكون تكراراً لخطى لما سبق، ولا انقطاعاً عنه، ولا انفصالاً عن التيارات العالمية، وإنما تكون مرحلة وثيقة الصلة بمناخها، مصالحة يديها الحضارات الإنسانية، مستجيبة لحاجات المجتمعات الإسلامية وظيفتها وحالها وعضويتها، ثابتة الخطى على طريق المستقبل.

إن هذا اللقاء خطوة نرجو أن تتبعها خطوات ونسأل الله العون. «قل أعملوا فإبى الله عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون». صدق الله العظيم.

فالسئلة التي تتعلق بخصائص الفن الإسلامي وأهدافه ووظائفه، أكثر إثارة على المستوى الجمالي المحض، وعلى المستوى التاريخي. وهذه الاسئلة بالذات، هي الاسئلة الغامضة، أو هي التي تقودنا عندما يستطيع البحث الاجابة عنها، إلى فهم أوسع للأسئلة الثانوية، مثل البحث عن المصادر أو عن التأثيرات. بالطبع لم يتجل الفن الإسلامي، من الفراغ، ولم

ورغم تعدد وجهات النظر في تفسير الفن الإسلامي، إلا أن استمرار الحوار سيؤدي إلى مزيد من الفهم والتفاهم».

على الرغم من أهمية هذا السؤال، وضرورته، إلا أنه يبقى سؤالاً هامشياً، أو سؤالاً ثانوياً بالنسبة للأسئلة التي يطرحها الفن الإسلامي نفسه كظاهرة فريدة بين الفنون الأخرى التي عرفها تاريخ الفن،

ينغلق في توسعه وانتشاره على الفنون السابقة له، وتلك ظاهرة تكررت في تاريخ الشعوب والحضارات، وبالتالي، فإن البحث في المصادر والاصول، لا يشكل مسألة فريدة، ولا يستحق كل هذا الجهد او هذا الجدل. وسوف يحسم هذا الامر، الفن الاسلامي نفسه، فحين نتوقف امام خصائصه ومبادئه الجوهرية. نكتشف ان الفريد في هذا الفن، هو تماسك رؤيته

ووحدةها، ومن ثم انتشاره وهيئته بين شعوب وقارات متعددة القوميات، دون ان يفقد هذه الوحدة وهذا التماسك، من حيث الرؤية ومن حيث التجلي. انطلاقاً من هنا، لا يعود السؤال محصوراً في البحث عن المصادر والتأثرات، بل يصبح في البحث عن عملية تحول هذه المصادر، وهذه التأثيرات الى خصائص وصفات ومبادئ.

■ مصباح برونزي مذهب (الي  
اليمين)، ومزخرف بزخرفة هندسية  
وحبوانية مطرقة. الفترة السلجوقية.  
قونيا. ارتفاع ٤٢,٥ سم. الربع  
الثاني من النصف الاول من القرن  
١٣ م. متحف قونيا ■ اناء برونزي  
نادر (تحت). مخطط بالخط الكوفي  
القديم، والتميز بأشكال الوجوه  
البشرية، ورؤوس الحيوانات على  
رؤوس الاحرف، وبزخرفته الموحدة  
بين الكلمات وخارجها. الفترة  
السلجوقية، ارتفاع ٦٥ سم، توب  
كابي / استانبول







■ ابريقان. زنگ / توتياء.  
ملونان، مذهبان، مزخرفان،  
ومرصعان بالأحجار الكريمة. الأبيق  
الكبير، ارتفاع ٣٤ سم، عرض  
٢٢,٥ سم - ١٥٣٠ / ١٥٤٠ م. الأبيق  
الصغير، ارتفاع ١٥ سم، عرض ٨  
سم. قطر صحنه ٢١,٧ سم. للربيع  
الآخر من القرن ١٦ م. متحف توب  
كابي | استانبول ■

والجمالية التي ينحدر منها هذا الفن.  
ذلك اننا نكتشف ان الذي حول  
بسرعة مدهشة التأثيرات البيزنطية  
والفارسية والشرقية، الى خصائص

سوف يقودنا السؤال عن مصادر  
الفن الاسلامي، الى المسألة الجوهرية،  
والتي من الاصح ان تكون هي مركز  
الاهتمام، اي المبادئ الفلسفية

يشكلت روجيه غارودي، (وعود الإسلام — الفصل الخامس) في علمية وموضوعية الحالة العربية. عندما يركزون على تأثر الفن الإسلامي بالفنون السابقة له، ويرى ان القصد من وراء ذلك انكار الجدة الخاصة بالإسلام. يقول: «لقد كانت محاولات تفسير كل ما، انطلاقاً من عناصره، مدعاة للسخرية دائماً. وأكثر من ذلك أيضاً محاولات تفسير الكل انطلاقاً من أحد عناصره ومع ذلك كم من الجهود بذلتها «المتخصصون» لاجتماع الفن الإسلامي الى أحد الى «المؤثرات التي تأثر بها».

الم تر في هذا الميدان من الفن الإسلامي، كما في ميدان العلوم أو الفلسفة، الاستيصال في انكار الجدة الخاصة بالإسلام. ففي واحد من أحدث وأفخر المؤلفات عن الفن الإسلامي، انيقة، والذي يقدم مع ذلك تحليلات بالغة القيمة في جزئياته، يؤكد المؤلفون ان العصر الحركي في الفن الإسلامي ليس المسجد وهندسة بنائه ولكن فن الرقش والزخرفة فيه، مضيفين ان شتات زخارفه الدقيقة صادرة عن التأثير بعلم الجمال الافلاطوني البيزنطي، الفاتورة هي بدورها فن الصنارة اليوناني، وهكذا لم يبق للفن الاسوي، والاسلامي سوى نهادات كمية على الفن الهلنستي. وهو امر في مسعاه يم بغاية الدقة والعلمية تماماً كذلك الصورة الهائلة التي وجدتها عام ١٩٤٥ موزعة في جميع مكاتب الجزائر، باسم وجيز في السياسة الاسلامية وهو نوع من كتب العقيدة للمعمر المتنازع، حيث يمكن ان نقرأ هذه الـ «تعريف» للعلوم العربية: «ان العلوم العربية، المبتة نهائياً وبالباية، هي منحولة ومقمشة من مؤلفين اغريق، نقلها يهود في العصور الوسطى» ان القاسم المشترك في مثل هذه العمليات التخفيفية هو انكار كل نوعية وكل مستقبل على الثقافة الاسلامية... وفي استطاعتنا ان نضي في هذا السرد الغزير طويلاً. الا انه في جميع الحالات، حتى في الحالة التي نعجب فيها بهذا الفن،

وشروحهم.

### ج — الممارسات الفنية.

واذا كانت الاصول هي المصدر، فان آراء المختصين تتعدد، والممارسات الفنية تتنوع وهي ليست مصدر تشريع ولا حجة عليه.

ان هذا الاجمال يحتاج الى تفصيل، في اسلوب من الحوار والتعاون العلمي، يفتح الطريق امام الممارسات الفنية الجديدة وامام بعض القضايا، التي لا تزال تثير كثيراً من الجدل، منها التصوير المسطح والجسم. وليس المقصود هنا اصدار احكام نهائية في هذه الامور، وانما مزيد من الفاء الاضواء، يقوم بها مختصون متعاونون متفاهمون».

مرة جديدة نقف امام سؤال استشرافي. فعلى الرغم من عدم وضوح مسألة التحريم، في النصوص وفي التاريخ، اذ لا يحدثنا التاريخ ان ثمة صراعاً مهماً نشأ بين اهل الفن واهل الفقه مثلاً. كما لا يحدثنا عن انقسام حاد في الرأي حول هذا الموضوع، على الرغم من ذلك، فان مسألة تحريم الدين للتصوير، مسألة اثار اهتمام الكثيرين، وشكلت حقيقة انطلق منها الكثيرون ايضاً في تفسير وتحليل الفن الاسلامي. فلقد وجد البعض ان مسألة التحريم هي التي حصرت الفنون الاسلامية ضمن دائرة الزخرفة فحسب، وبالتالي هي التي حالت دون التجسيم، والبعض الآخر يرى ان مسألة التحريم هي

وصفات، هي المبادئ الفلسفية والجمالية نفسها والتي تنحدر بدورها من الدين الاسلامي، او من الفهم الاسلامي للانسان وللعالم. فامام الفن الاسلامي، لا نستطيع ان نبتعد عن مبدأ التوحيد المبدأ الجوهرية الذي صحح بدوره افكار التوحيد السابقة للإسلام والذي شكل النظام العام ليس للدين فحسب بل للحياة بشتى مظاهرها. من هذا المنطلق يكون الفن الاسلامي مصححاً للفن البيزنطي على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الايماني. اذ علينا الا ننسى هنا ما هو مشترك بين الاثنين على صعيد المبادئ الكبرى. (٣).

### حول مسألة التحريم

المسألة الأكثر اثارة للجدل، والتي شغلت اهتمام جميع المستشرقين، والنقاد العربيين، هي مسألة تحريم الدين الاسلامي للتصوير، او للرسم. والتي يتطرق اليها «بيان استانبول» بكثير من الحذر والدقة. يقول البيان:

«وما يعين على ذلك، ان يمتد التعاون ليشمل المختصين في التشريع الاسلامي وفي الفنون في لقاءات مشتركة، تدل عليها مستويات البحث الرئيسة:

أ — اصول التشريع من كتاب الله والسنة النبوية.

ب — آراء رجال التشريع

يكون الأساس الا نعرف بالذوية العربية - الاسلامية وخاصة ان تمحو، ما امكن، الاسهام الخاص بالاسلام كفن وكمقدرة في الحضارة العالمية»

التي فجرت عبقرية هذا الفن، وقادته الى التجريد الهندسي المذهل. ثمة مغالاة، في رفع بعض الاشارات النادرة في النصوص الدينية، او في النصوص الفقهية، حول التصوير والمصورين، الى مسألة، ومن ثم الى قضية جوهرية والى منطلق

للبحث الفني. فلن يقودنا، سواء تأكد التحريم او لم يتأكد، الى فهم اعمق واشمل لمسألة التجريد او الزخرفة، او التسطيح. ذلك ان المنهج الاسلامي والاصح في قراءة هذه الخصائص الجوهرية للفن الاسلامي، هو الوقوف امامها كتجمل لمفاهيم وفلسفات كبرى في معنى الفن وغاياته، وفي معنى الانسان والعالم حوله، وعلى العكس تماما، فبدل ان نبحث في تحريم الدين للتصوير، علينا ان نبحث في النقاط التي يلتقي فيها الفن مع الدين، لا في النقاط التي يختلف فيها معه فالعلاقة بين الفن الاسلامي، والدين الاسلامي هو الموضوع الابرز. فعندما نتعمق في معنى التسطيح الفني الذي التزم به الفن الاسلامي، كمبدأ عام وجوهري، او عندما نتعمق في الدلائل التي يوحي بها التجريد الهندسي، او الخط العربي، سنلتقي بالضرورة بالمفاهيم الاسلامية الكبرى حول الانسان والعالم. ومن ثم، سيتضح امامنا ان العلاقة بين الفن والدين، لم تكن علاقة بين تشريع وتطبيق. بل بين رؤيا وتجل، والفارق شاسع وكبير. فالفن الاسلامي من هذه الزاوية، لا يشرح الدين، ولا هو وسيلة في تفسيره. بل هو ينطلق من مبادئه ليحققها، وبالتالي فهو شاهد لا وسيلة او واسطة.

ربما بات علينا ان نغير الاسئلة. فليس التسطيح وعدم التجسيم،



■ مرآة من الخلف. مذهبة، مزخرفة، ومرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٢.٥ سم، عرض ١٣.٥ سم. توب كابي | استانبول ■



يتناولها «بيان استانبول» بالطموحات الحضارية الراهنة، وبالحياة المعاصرة. وهو بذلك يفتح باب الجدل والمناقشة على مصراعيه. وعلى الرغم من ان البيان يلقي الاضواء على ابرز المشكلات كشعار استلهاهم التراث ومواكبة العصر، ومسألة التربية الفنية، ومسألة الانفتاح على فنون الغرب الحديثة. الا انه في اشارته الى الحلول والمواقف الميدانية، يعود ليقع في الموقف نفسه الذي لا يزال يتردد منذ عصر النهضة، اي منذ اكثر من مئة عام، وليقع في الصيغة التوفيقية نفسها، والتي تتوقف عند الجمع بين الماضي الحضاري، وبين الحضارة الغربية الحديثة.

يقول البيان في هذا الصدد كخلاصة اخيرة:

«وكما كان لعهد الازدهار الاسلامي ابداعها الفني التي تمثلت فيه وحدة الحضارة الاسلامية، مع تنوع اقطارها وتعدد افاقها، فان المجتمعين في الندوة ليأملون ان يكون هذا اللقاء مطلع فجر جديد، تنبج اليه الاجيال الجديدة نحو ابداع مرحلة جديدة من الحضارة الاسلامية، لا تكون تكرارا غمطيا لما سبق ولا انقطاعا عنه، ولا انعزالا عن التيارات العالمية، وانما تكون مرحلة وثيقة الصلة بمنابعها، مصافحة بيديها الحضارات الانسانية، مستجيبة لحاجات المجتمعات الاسلامية وظليفا وجماليا وعضويا، ثابتة الخطى على طريق المستقبل».

وبكلام اخر، ليس اهمال الفن الاسلامي لقانون المحاكاة ولقانون القمائل مع الطبيعة انسانا وحيوانا وطيرا امرا ناتجا عن التحريم، بل هو مبدأ من المبادئ الفنية والجمالية الاساسية التي التزم بها هذا الفن، كما التزمت بها فنون شرقية اخرى، سبقت الفن الاسلامي. اي انه علينا، الا نرى الى هذا الامر، كونه اسلوبا من الاساليب الفنية، بل كونه مبدأ. اي ان الفن هنا يتم عن قناعة وعن ايمان، لا عن خوف ومحاباة والتزام قسري. لقد حرم الدين امورا كثيرة. ولقد قدم لنا التاريخ الاسلامي شواهد كثيرة على خروج الكثيرين. الا ان التاريخ نفسه لا يقدم لنا شواهد على مخالفات ولا حتى على صراعات كبرى بين الفن والدين، او بين الفن والقناعات التي هيمنت وسادت. ترى الا يكفي ذلك، على اهمال مسألة التحريم، وعدم التوقف امامها كونها مسألة صراع وخلاف! (راجع في خصوص هاتين المسألتين: فصل «الدين لم يحرم...» وفصل مصادر الفن الاسلامي).

## حول مسألة استلهاهم التراث ومواكبة العصر

تتعلق النقاط الاخرى، التي

على الرغم من منطقية هذا الموقف، وعلى الرغم من تروده طوال سنوات نهوض واستقلال شعوب ومجتمعات هذه المنطقة، إلا أن الممارسات الفنية التي التزمت به، لم تقدم حتى الآن، نتاجا مقنعا على الصعيد الإبداعي. بل على العكس، فإن أي مراجعة دقيقة للمسار الفني الإبداعي وبخاصة على صعيد الفنون التشكيلية، يكشف لنا أن مسألة أحياء التراث أو استلهامه أو التمسك به، ظلت مجرد شعار على الورق وبين الشفاه. ومنذ أن انطلقت هذه الأقوال كحلول لتقدم حضاري، والمسافة الفاصلة بين الحاضر وفنون الماضي، تزداد اتساعا وعمقا، على صعيد التواصل، وعلى صعيد التذوق. فبكل سهولة نستطيع أن نشير إلى القرن التاسع عشر، كالقرن الأخير الذي شهد فيه الفن الإسلامي آخر تجلياته الباقية، كما نستطيع أن نشير إلى أنه القرن، الذي تم فيه الانتقال كليا إلى الفن الغربي كمظهر وحيد للفن. من ناحية ثانية، لم يقدنا الانفتاح على الفنون الغربية إلا إلى التبعية القلقة. فلا الفنانون الذين قصدوا عواصم الغرب منذ منتصف القرن التاسع عشر، حتى إيماننا هذه، استطاعوا أن يقفوا على العتبات نفسها، التي كان يقف فيها الفن الغربي. ولا استطاعوا كذلك أن يقيموا حوارا واسعا مع جمهورهم الكبير. فالفن العربي الحديث، أو فنون الشعوب



■ مطرقة، كريستال صيفري. مرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٦,٢ سم، عرض ١٥,٥ سم. الربع الأخير من القرن ١٦ م. توب كاي / استانبول ■



■ مطرة، كروستال صخري، مرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٦١ سم، عرض ١٤ سم.  
الربيع الآخر من القرن ١١. توب كاي | استنبول ■

والمجتمعات المشابهة، لا يزال هذا الفن مشكلة، وفنا صداميا. ولا تزال شقيقته مثار تساؤل، كما لا تزال غريبته موضع شك وقلق.

ان فهم هذه الظاهرة المشكلة، لا يعود بالطبع، لا الى المقولة بمحد ذاتها، ولا الى التطبيقات. بل انها تنحصر في المواقف الجمالية العميقة لكل من الفن الاسلامي، والفن الغربي. فنحن ازاء فنين يختلفان في الاهداف والغايات والوظائف، ولا بد من ان يختلفا في الاساليب والموضوعات والاشكال. من هنا، فقد بات علينا ان نواجه هذه المسألة من منطلقات مختلفة كل الاختلاف، مما هي عليه الان. وذلك بتوضيح المبادئ والخصوصيات الجوهرية للفن الاسلامي، ومن ثم للفن الغربي في شقيه الكلاسيكي منه والحديث. فالمشكلة او المسألة هي في هذه المبادئ الجوهرية، اي في البحث عن غاية الفن ووظائفه، لا في اساليبه واشكاله ومضامينه. مع ذلك، لتتوقف قليلا ونقرأ ماذا تم في الواقع، وكيف حقق الفنانون شعار الانفتاح على الحضارة الغربية واستلهاهم التراث الفني!

## النداء سياسي والخطوات فنية

منذ البداية، سواء أكانت هذه البداية، منتصف هذا القرن، ام



أواخر القرن الماضي، لم يكن التراث  
الفني الذي عرفته المجتمعات العربية  
في ماضيها المزدهر، موضوعا من  
موضوعات العمل الفني الحديث،  
بقدر ما كان موضوعا ثقافيا عاما.  
بكلام آخر، لم تطرح اللوحة الحديثة  
مسألة التراث كمسألة تشكيلية، بل  
الذي طرح التراث كمسألة ثقافية،  
وكمسألة حضارية، هو الفكر العربي  
السياسي والاجتماعي. فالمشكلة،  
كانت تدور حول الانفتاح

■ منضدة للمصطف الشريف.  
خشب مخطط ومزخرف بأسلوب  
الحفر. لاحظ تعدد، تنوع، وغنى  
التصميم الزخرفي، خاصة بين  
وجهي الدقة العليا (الوجه الداخلي  
في الصورة فوق، والخارجي في  
الصورة تحت) حيث يتحول المربع  
(في الخارج) إلى دائرة داخل المربع  
(في الداخل). ارتفاع ٩٤.٥ سم،  
عرض ٤٢.٥ سم. تونس، مؤرخة  
عام ١٧٧٨ هـ - ١٧٧٩ م. متحف  
السليمانية | استانبول ■



الحضاري، وحول التحرر من عصور  
الظلام، ومن صيغ الاستعمار  
المتعددة. إذ ان الالتجاء الى الماضي،  
كان، ومنذ البدء، جوابا عن الاسئلة  
القلقة، التي طرحها الانفتاح على  
الحضارة الغربية، وعلى الغرب المتقدم  
من جهة، المستعمر من جهة ثانية.  
كان لا بد من علامة، لكي لا  
يتحول الانفتاح الى تبعية. ولم تكن  
هذه العلامة، الا هذا الماضي.

الفنان الذي رسمها. وبالطبع تشكل  
هذه اللوحة، انتصارا كبيرا على  
صعيد المبدأ، او على صعيد  
الطروحات الفكرية، التي عرفت  
الثقافة العربية مع عصر الاستقلال  
الحديث. فالحلم الثقافي، سعى منذ  
البدء لتحقيق خصوصية ابداعية،  
تميز هذا الفن عن الفنون الاخرى،  
وخصوصا الفن الغربي الحديث.

لكننا ما ان نتلمس هذا  
الانتصار عن قرب، حتى يتحول  
سريعا الى ازمة. ذلك ان هذه  
الخصوصية التي تميز اللوحة العربية  
الحديثة، خصوصية قلقة. انها  
خصوصية الاسماء لا خصوصية  
الافعال، او خصوصية الجواهر. ان  
الحروف العربية، او الكلمات العربية،  
التي تحولت الى عناصر تشكيلية،  
هي التي ميزت اللوحة العربية الحديثة  
عن اللوحة الغربية، لكن اللوحة من  
حيث دورها ورسالتها وحضورها، لا  
تزال تندرج ضمن التوجهات الفنية  
التي عرفها الفن الحديث.

واذا انتقلنا لنقارن هذه اللوحة  
ككل، مع العمل الابداعي الذي  
عرفه التراث الفني، فان الخصوصية  
التي تحملها هذه اللوحة ستسقط،  
لنقف امام عمل يتناقض مع دور  
ورسالة وحضور العمل الفني  
الماضي، او التراثي.

المشكلة اذن، ليست كامنة هذه  
المرة، في خطر الوقوع في التبعية

على الصعيد التشكيلي، نستطيع  
القول الآن، وبعد ربع قرن، من رفع  
شعار استلهام التراث، ومواكبة  
العصر، ان اللوحة التي تستلهم  
الخط العربي، على سبيل المثال، لوحة  
عربية الانتفاء. اي انه من السهل  
معرفة انتفاء هذه اللوحة، ومعرفة انتفاء

## التناقض بين فن التراث وفن الغرب الحديث

يمكننا، وعلى سبيل المثال، الإشارة إلى أكثر من خصوصية، تميز جمالية فن التراث، عن جمالية الفن الحديث. مثل الوظائفية، التي لم تنفصل يوماً عن الفن الإسلامي، ومثل التجريدية، كفلسفة فنية منحدره من الفهم الديني الشامل للعالم وللإنسان، ومثل الغاء مبدأ المحاكاة، كمبدأ فني جوهري، ومثل، الغاء الذاتية والفردية، كمصادر من مصادر الفن الكبرى، ومثل الوحدة في الأساليب.

جميع هذه الخصوصيات، والتي تبدو أمامنا الآن، كمبادئ جوهريّة، لم تناقش، فيما الفنان العربي الحديث، يستهم الخط أو الرسم، أو الزخرفة، التي عرفها الفن الإسلامي منذ أكثر من ألف عام. فالوظائفية التي يحققها الخط العربي، أو السجادة، أو قطع النحاس والخزف والخشب، وظائفية تفتقد لها اللوحة الحديثة التي تدعي الانتماء، أو تدعي استلهام الخط والرسم والزخرفة التراثية. فوظيفة اللوحة العربية الحديثة لا تزال تقع ضمن وظيفة اللوحة العربية الحديثة. أي الوظيفة المعنوية الثقافية. فإذا كان العمل الفني التراثي، عملاً لا يمكن فصله عن مجمل الحياة اليومية، فهو جزء لا يتجزأ من البيت والمسجد أو

للغرب، أو في الاستقلال والتمايز عنه. بل إن المشكلة تكمن الآن، في مدى سلامة الاستلهام، أو في مدى سلامة الغرب أو الانتماء إلى التراث الفني نفسه.

لقد أشار أكثر من فنان، كلما كان يشتد الجدل حول أساليب استلهام الماضي، أن المهم هنا، هو استلهام روح هذا التراث، لا مظاهره الجمالية. وبكلام آخر، نستطيع أن نستخلص، أن المهم في عملية الاستلهام، هو الوقوف، عند القيم الجمالية الكبرى، التي وقفت وراء تجلي فنون التراث!

انطلاقاً من هذا الموقف، ستبدو العودة إلى التراث الفني واستلهامه، في صوغ لوحة حديثة، ليس حلاً، بل مشكلة جديدة، أشد تعقيداً من مشكلة الانتماء إلى قيم الفن الحديث، إلى لوحة غربية الانتماء. ذلك أننا نتلمس يوماً بعد يوم، مع توسع معرفتنا الجديدة بالتراث الفني، أن القيم الجمالية الكبرى، التي وقفت وراء تجلي فن التراث، لا تزال غير مستلهمة. فاللوحة العربية الحديثة، لوحة لا تزال بعيدة عن روح التراث.

فالقيم الجمالية التراثية الكبرى، التي تتلمسها معرفتنا الجديدة، هي قيم تتناقض في نواح عديدة، مع القيم الجمالية الحديثة والتي لا تزال القيم الوحيدة المهيمنة على الفن الحديث، سواء أكان هذا الفن يصاغ في الشرق، أم في الغرب.



الشارع او الكتاب، فان اللوحة الحديثة لوحة مستقلة بذاتها، مستقلة عن البيت والشارع والمؤسسة. وهي لا تشترك مع ما يؤديه البيت والشارع والمؤسسة من وظائف وادوار.

واذا كان الفن التراثي، فنا تغيب عنه ذاتية الفنان الفرد ومشاعره ومشاكله كفرد يعاني، او كفرد يصارع. فان اللوحة العربية الحديثة، والتي تستلهم هذا التراث بالذات، لوحة تجتهد لنقل ذاتية الفنان الفرد، ومشاعره ومشاكله، كفرد يعاني ويصارع، انها ايضا ليست الا لوحة ذاتية فردية، تقيم ذات الفنان، كمصدر اول من مصادر الوحي.

واذا انتقلنا الى وحدة الاساليب، التي ميزت فنون التراث، حيث يصعب كثيرا الاشارة الى تمايز الاساليب التي عرفها الفن العربي الاسلامي، طوال قرون، وعبر قارات ومجتمعات متنوعة. فان هذه الوحدة، الخصوصية الفريدة، مستحولة في اللوحة الحديثة الى النقيض. فالتقويم الحديث يرى في تنوع الاساليب ضرورة ابداعية. ويرى في وحدة الاسلوب تكرارا وسلبية ابداعية، تصل في نهايتها الى اللافن، واللاابداع. فالفنان الذي يكرر اسلوبه، في معالجة اللوحة، فنان محدود الابداع بالنسبة الى القيم النقدية الحديثة، واذا كان الاسلوب الواحد، يجمع اكثر من فنان، فان النقد الحديث يرى في الامر تقليدا او



■ مصراع شبك، خشب مخطط ومزخرف بأسلوب الحفر. مع رسوم لحيوانات على زوايا دائرة الوسط. ارتفاع ١٧٢ سم، عرض ٩٢ سم. القرن ١٥ م. المتحف الاسلامي في تركيا.

تأثراً، او ظاهرة غريبة، بحاجة الى دراسة.

وسوف يزداد اجدل حدة، عندما نتاول، مسألة التجريد، كما نظر اليه الفن الحديث، وكما تحقق في الفن التراثي. فاذا كان التجريد الحديث مدرسة، او تياراً، او واحداً من التوجهات المعاصرة. فانه في التراث، يبدو كمبدأ جوهري من المبادئ الكبرى، كذلك هو الامر، اذا اعدنا مناقشة مسألة المحاكاة كمبدأ فني، تحاشاه فن التراث، ذلك، اتنا ازاء هذا المبدأ لا بد لنا من الوصول الى موقف فلسفي جمالي شامل، يجمع اليه الانسان ومعنى وجوده.

### التجريد كرمز للحدائثة

لم تكن التجريدية مدرسة فنية، او واحدة من المدارس، التي عرفها الفن الحديث في عواصم الغرب، بالنسبة الى الفنان العربي او الشرقي المسلم، بل هي، ومنذ البداية شكلت له افقا اوسع، من مدرسة فنية، تتميز وتختلف عن المدارس الاخرى كالسريالية والتكعيبية والانطباعية، وما الى ذلك من مدارس، كثيرا ما تحدث عنها النقد الفني الغربي، في مواكبته ليوميات ثورة الفن الحديث.. لقد اختصرت التجريدية، اذا جاز التعبير، مفهوم الحدائثة من العمل الفني، ومن الفنان. لقد تحولت التجريدية،

■ باب. خشب مخطط ومزخرف بأسلوب الحظر. القرن ١٥ م. المتحف الاسلامي / تركيا. ■

بالنسبة الى الفنان الشرقي والمسلم الى رمز للحدائق، والى العمل الفني المجدد والطبيعي. كما اختصرت الانطباعية من قبل، مفهوم العمل الفني بالنسبة الى رعييل الفنانين الرواد في العالم العربي، وذلك في النصف الاول من القرن العشرين. وكما كانت الانطباعية مجموعة من الاساليب والتقنيات، بالنسبة الى هؤلاء الرواد، اكثر من كونها مدرسة وتيارا، هكذا تحولت التجريدية بالنسبة الى الفنانين العرب والشرقيين لمسلمين الى مجموعة من المفاهيم والقيم الجمالية، اكثر من كونها مدرسة محددة في منصفاتها وفروعها.

من هنا فاننا قد نظلم الحركة التشكيلية في العالم العربي والشرقي المعاصر، اذا تناولنا الاعمال التجريدية الجديدة، من ضمن التيار لتجريدي، كما عرفته العواصم الغربية، كما اننا نظلم الفنانين الشرقيين الجدد اذا اطلقنا عليهم اسم «التجريديين فقط»... انهم تجريديون، وشيء اخر، وصفة اخرى، تضاف هنا، وترفع هناك.. وهكذا، فلا بد من الالتفات الى عناوين اخرى، والاصغاء، الى نداءات ثانية، فيما نحن نتحدث عن التجريدية الشرقية المعاصرة.

## المفارقة

ثمّة هناك مفارقة كبرى، لا بد من الاشارة اليها في حديثنا عن





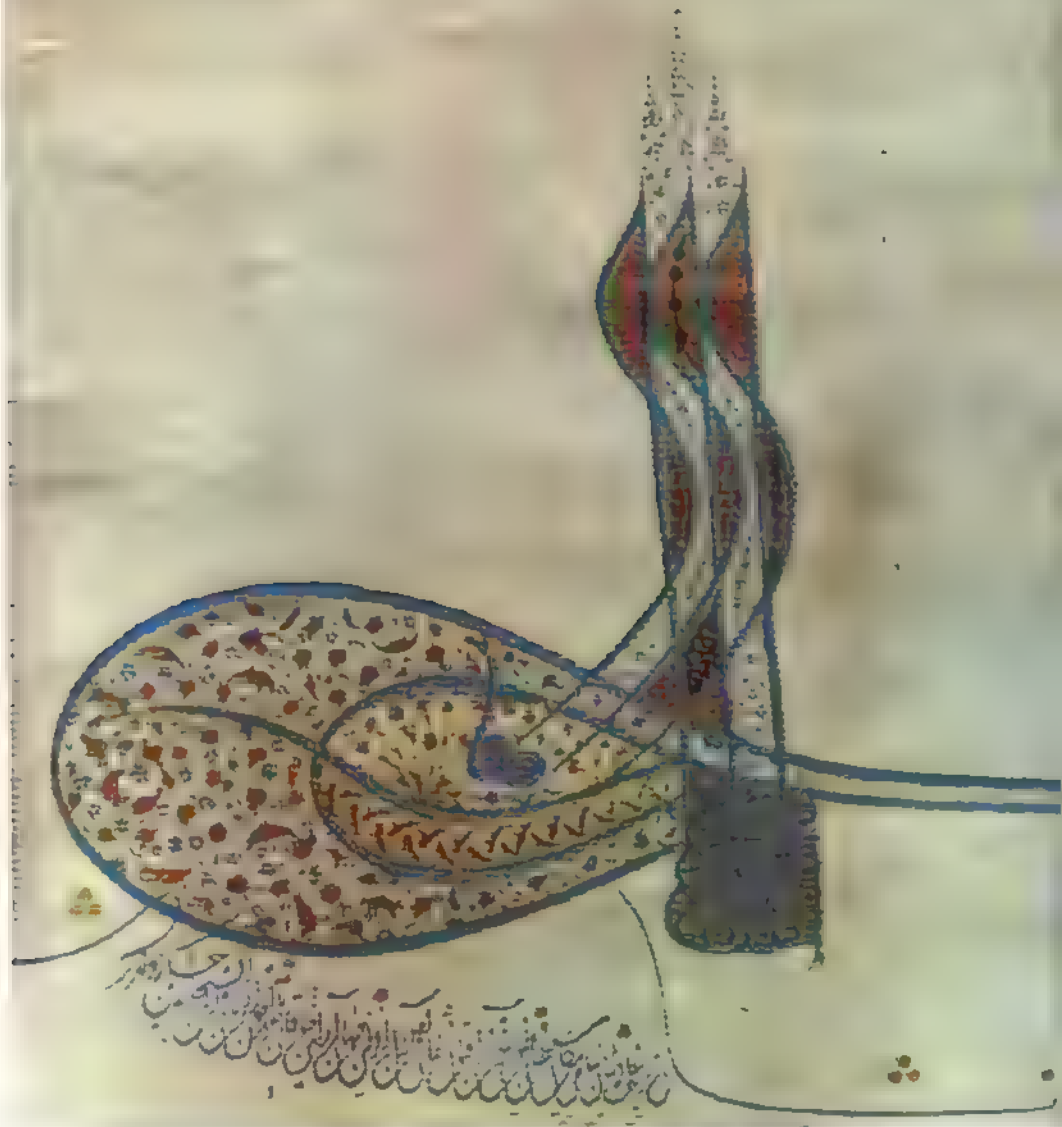
الناعم تحت ظلال الزمن الثقيل!...  
فاذا كانت حركة الفن العربي الحديث، لم تشن الحرب على الماضي، على غرار ما حدث في الغرب، فان المفارقة هي ان الفنان المتحمس للحدث، راح عن طريق الحدث نفسها، يسعى لاقامة الصلة بينه وبين الماضي، وبخاصة الماضي الفني، الذي بدأ شيئا فشيئا، يشكل رمزا ضخما لاصالة دوافع وطموحات وامال الفنان...

من هنا، بدأت تختلف اللغة الفنية في انتقالها من محترفات ومن صالات العرض الغربية، الى الشرق ومحترفات الفنانين الجديدة، وصالات العرض والندوات المعقودة هنا وهناك، في العواصم العربية الكبرى كبيروت والقاهرة وبغداد...

صحيح جدا، ان الماضي ظل غامضا، ولا يزال غامضا حتى الان، على الاقل بالنسبة الى المسألة الفنية، الا ان الدعوة لحياء الماضي، او للعودة الى الاتصال به، او لاستلهامه، او الاستفادة منه، لا تزال تتردد منذ منتصف القرن التاسع عشر، فهي الدعوة الحضارية، التي رافقت ما نسميه، مسألة الانفتاح الحضاري، الذي نادى بها عصر النهضة العربية. ثم عادت فرافقت معظم الحركات الثقافية والسياسية والاجتماعية، الاصلاحية او التجديدية، التي برزت في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن.

الحدث في الفن العالمي المعاصر، وفي الفن العربي الجديد.. لقد شكلت الحدث العالمية، في واحدة من خصائصها، ثورة على الماضي، على الماضي الفني المنحدر من عصر النهضة في القرن الخامس عشر. كما شكلت ثورة، على السائد فيما ومفاهيم وتقاليده واذواقا.. وبالتالي، فان هذا العداء، او هذه الحرب ضد الماضي، قد حولت الماضي نفسه الى لغة، لا بد من قراءتها، لفهم المعاني الحديثة واستيعابها.. فمن غير الجائز، على سبيل المثال، فهم الخطوات الانطباعية الاولى في اواخر قرن التاسع عشر، التي هيأت لثورة القرن العشرين، دون فهم الثورة الصناعية الكبرى، التي عمت أوروبا.. كما انه، من غير الجائز المضي مع التكميلية، دون مراجعة النظريات الفلسفية والعلمية، والمضي مع السورالية والتجريدية دون الانحدار بما سبق، وبما لحق الحرب العالمية الاولى، من احداث وافكار...

في الشرق، لم تكن حركة الحدث في الفن التشكيلية ناثرة على الماضي، لم يكن هناك ماض، اذا جازت العبارة، لكي تثور هي عليه... فالحدث في الفن التشكيلي العربي، حركة بلا ماض من هذه الناحية. تبدو المفارقة في ابرز تجلياتها، عندما ندرك بعد وقت من الخطوات التجريدية العربية الاولى، ان التجريدية نفسها تشكل حلا ممتازا للمصالحة مع الماضي المنسي، او مع الماضي



■ طغراء السلطان سليمان  
القانوني، ملونة، ومزخرفة. متحف  
توب كابي / استانبول ■

## التجريدية الشرقية

هكذا، سرعان ما بدأنا نسمع  
عن تجريدية شرقية، عن الوان شرقية.  
او ضوء شرقي، او روح شرقية.  
كان يمكن ان غمضي مع هذا  
المسار الى نهاياته، لنعلن ان  
التجريدية، كانت نقطة الوصل بين

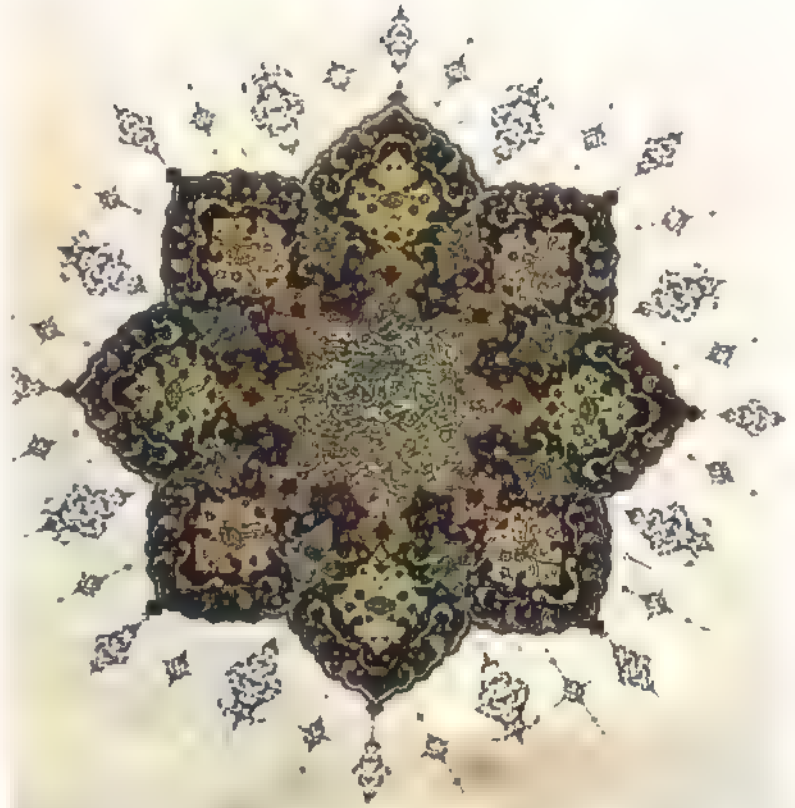
الماضي والغرب الحديث، لو ان  
التجريدية مضت بتحليلاتها. الا اننا  
سرعان ما نكتشف ان الطريق لم  
تكن مستقيمة، ولم تكن سهلة  
العبور. فسرعان ما اكتشف الفنان  
الشرقي والعربي، انه مع التجريدية،  
يتحدث بلغة غير مفهومة وغير  
مقبولة. من قبل الجمهور الواسع وان

شعارات العودة الى التراث الفني واستلهامه، او تلك التي قالت بالاصالة الفنية، وبالطوية الحضارية، وبالخصوصية، التي تميز بين غرب وشرق، بين محلية واقليمية وعالمية..

لم ير معظم الفنانين، تناقضا بين التجريدية، كما حققها الفن الحديث، وبين فن التراث، وبخاصة تراث الفن الاسلامي، او فن الحضارات التي سبقت الاسلام فحسب، بل لقد بدت الصورة، اكثر اغراء، عندما وجدوا نماذج عديدة من الاعمال التجريدية العالمية تجمع بين تجريد حديث، وتجريد تراثي، كما هي الحال في اعمال «بول كليه» التي استوحى فيها الخط العربي او الفن الاسلامي، بعد مشاهدته معارض الفن الاسلامي في المانيا، وزيارته الشهيرة لتونس، او النماذج التي اقتصرت على التجريد الهندسي، كما هي الحال عند «مندريان» وكما تطورت عند «فازاريلي»...

وهكذا، وجد معظم الفنانين المتحمسين، لارتباط او انتماء اقوى بالتراث من جهة، وبالحدائثة من جهة ثانية، حلا مثاليا في صيغة الجمع هذه، التي برزت عند كبار فناني قرن العشرين، قرن الحدائثة الفنية.

جميع الفنانين الذين استلهموا الخط العربي التراثي، على سبيل المثال، اقاموا اللوحة بوحى قيم التجريد الغربي: اعتبار اللون والمساحة والفراغ والشكل، هي العناصر الجوهرية والوحيدة في صوغ اللوحة



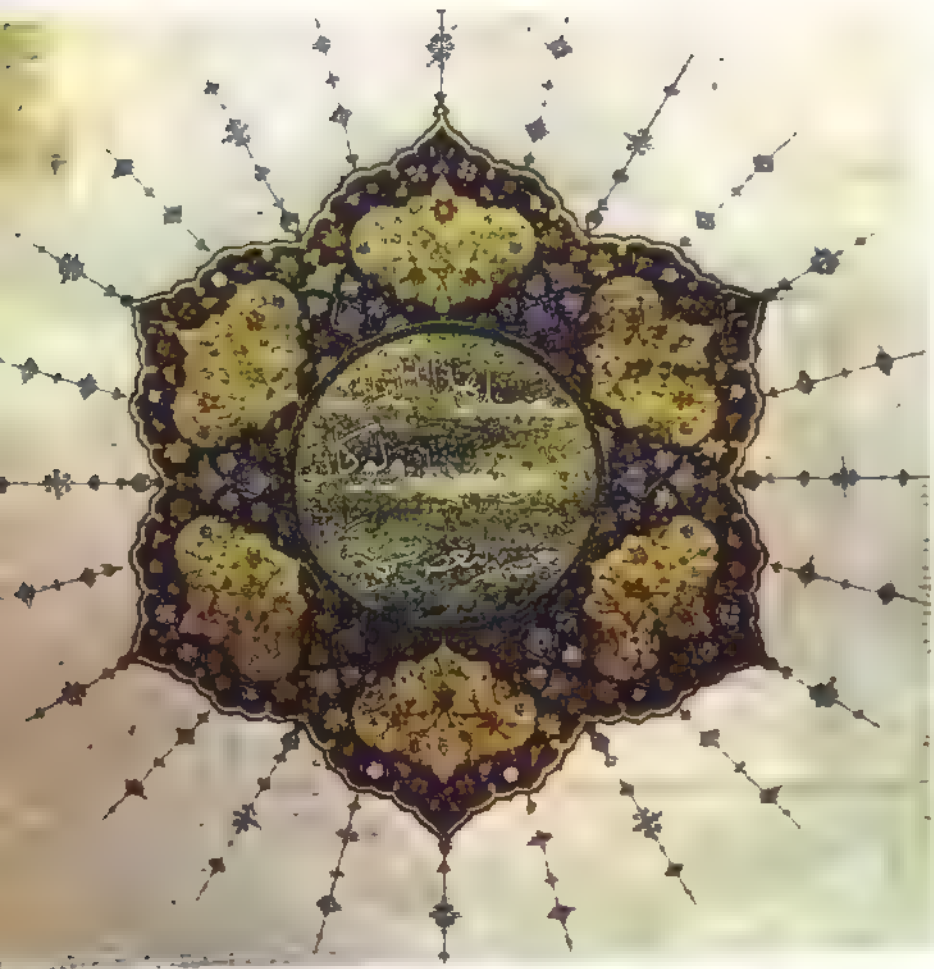
الطريق الى الماضي، تبدو اشد صعوبة من الطريق الى الغرب الحديث.

■ ظهيرة (الغلاف الخارجي الاخير) مصحف في مكتبة السلطان احمد. تتميز بزخرفتها الملونة، وبالخط المغربي في وسطها ■

## التجريدية والاسئلة الخرجة

الا ان الظاهرة المنفتحة في موضوع التجريدية، هي انها لم تناقش المناقشة الجدية، فالتجريدية، كتيار فني، وكقيم حديثة، تطرح اسئلتها الخرجة، في حركة الفنون التشكيلية، في الوطن العربي، عندما نصغي بانتباه ونجد، للخطوات ولنداءات التي رفعت





■ ظاهرة أخرى لمصطف  
شريف. تتميز هي الأخرى بزخارفها  
الملونة، وبالخط المفرغ في وسطها  
أيضا ■

الى بقية العناصر التي تشكل اللوحة  
الحديثة.

لقد بدا واضحا، ان القصد من  
 وراء هذا الموقف، هو استلهام  
الجانب الفني، او الجانب الجمالي  
فقط، وهمال الجانب الوظيفي  
والجواب الأخرى، في عملية التواصل  
مع التراث، او في عملية اشراك فن  
الخط، في كتابة اللوحة الحديثة.

ولقد بدا واضحا ايضا، ومنذ  
البداية، ان السعي متوجه نحو المزيد  
من الانتماء الى اللوحة الحديثة، وإلى  
قيمها الفنية، التي شكلت، ما يمكن  
تسميته، جمالية الفن الحديث.

وابداعيتها. اما الحرف العربي، او  
العناصر الفنية المستلهمة من فنون  
التراث، فكانت وفي معظمها، مجرد  
عناصر، تروحي بالهوية، اكثر بكثير  
مما تحمل او تتبع الجمالية نفسها،  
التي حملتها في فن التراث!..

لقد غاب، مع الحماسة العالية،  
التي خطت فيها خطوات الفنانين  
نحو هذا الجمع، السؤال الاول، وهو،  
هل ثمة بالفعل تطابق بين التجريدية  
الحديثة، وتجريدية فن التراث، كفن  
الخط والزخرفة وما جاء منهما والتقني  
معهما؟!..

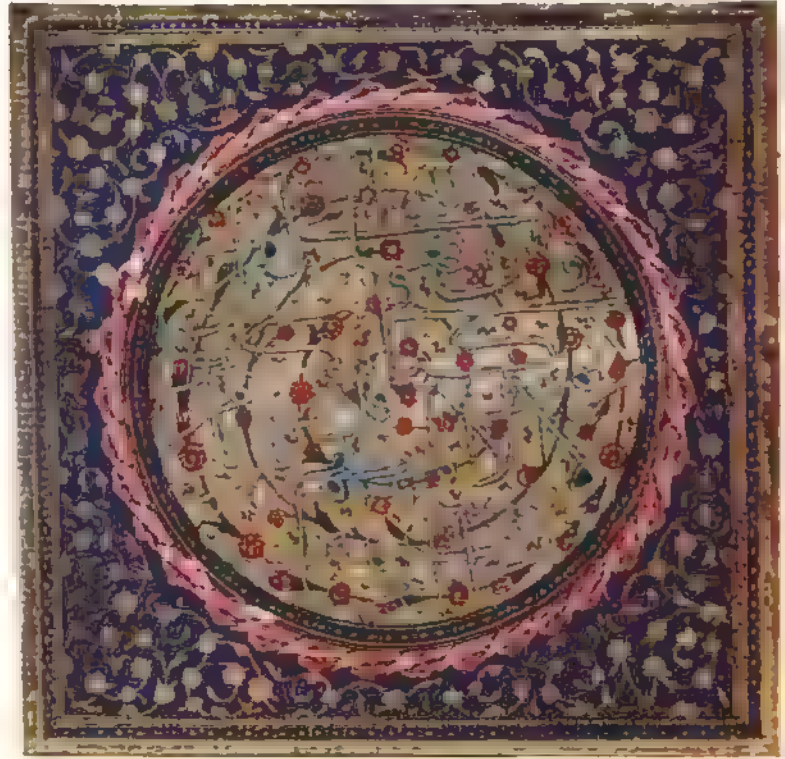
لقد غاب ايضا السؤال الاهم،  
وهو، هل تلتقي الجمالية التراثية، مع  
الجمالية الحديثة، من حيث الرؤيا  
الفلسفية، والفهم الشامل لمعنى الفن  
ودوره؟ وهل ثمة تطابق في المنطق  
الفني، الذي يحمله فن التراث، وبين  
المنطق الفني، الذي تدعو اليه  
اللوحة الحديثة؟؟

## مسألة استلهام الخط العربي بين فن التراث واللوحة الحديثة

لقد ردد اكثر من فنان، انه في  
استلهامه للتراث الفني، وبخاصة  
الخط العربي، انما يأمل من الخط، ان  
يتحول الى عناصر تشكيلية تنضم

منسجما، أو بالاحرى ملتزما بمقولة الفن الحديث، الذي حرر اللوحة من كونها وسيلة لموضوع أو فكرة خارجة عنها، سواء اكان هذا الموضوع، منظرا طبيعيا، ام واقعا اجتماعيا ام تاريخيا ام حدثا. ذلك ان للفن، وللرسم موضوعاته وافكاره الخاصة. فهو عالم مستقل قائم بذاته، وبالتالي، فانه من الضروري، او من الختمي، ان تستقل عناصره وتقوم بذاتها.

ولقد بدا لمعظم الفنانين المحدثين، انهم في هذا الموقف لا يتعدون عن الخصائص الجمالية لفن التراث، فهو فن تجريدي، او فن شكلي، او فن يهمل نظرية المحاكاة، وهو يحقق في شكله الاخير، عالما مستقلا قائما بذاته، متميزا عن الواقع المرئي او الطبيعي. وجميع هذه الخصائص، هي خصائص وصفات، دعا اليها وحققها مؤسسو الفن الحديث ومبدعوه الكبار.. وبذلك يحقق الفنانون المحدثون شعارهم الكبير، «استلهم التراث ومواكبة العصر»، ويحققون ايضا الاصالة والحدثة معا. الى هنا، يبدو هذا الموقف منطقيا متاسكا وصحيحا. كذلك يبدو حلا منطقيا او جوابا عن الاسئلة التي طرحتها المجتمعات العربية والشرقية في بحثها المضني عن ازدهار وتقديم حضاريين او في قلقها وحيرتها الواسعة، بين قديم وحديث، شرق وغرب، اصول وابتداع.



■ شهيرة ياقوتية لمصطف شيف. تتميز هذه الشهيرة بخط الثلث الملون والمزخرف - السلطانية / استانبول ■

بكلام اوضح، لقد فصل الفنانون المحدثون بين الخط كفن، وبين الخط كوسيلة فنية، تؤدي وظيفة اساسية في ايصال المعنى اللغوي، وبالتالي، لم يعد الخط، او لنقل الحروف العربية في اللوحة الحديثة، تلتقي او تنفصل، لتشكيل كلمات، او جملا ذات معنى، بل هي هنا تتجمع وتوزع، كحروف هي مجرد اشكال او خطوط او مساحات او الوان او احجام او فراغات، وما الى ذلك من عناصر سمها اللوحة الحديثة مفردات اللغة الفنية الجديدة.

من هنا ندرك ان هذا الموقف الذي وقفه معظم الفنانين المحدثين من الاثار الفنية التراثية يحییء

## سراب الالتقاء...

الا ان الامر يختلف، او يضطرب ويهتز، عندما تنتقل من النظرية الى التطبيق، او عندما نبدأ قراءة العمل الفني العربي الحديث، قراءة جمالية، اخذين بعين الاعتبار كلا من جمالية فن الخط، وجمالية اللوحة الحديثة.. ويجيء هذا الاضطراب، او هذا الاهتزاز، من التناقض الذي يظهر عند مقارنتنا بين الاهداف الكبيرة لمعنى الفن، او لمعنى التجريد، او لمعنى الشكل، والذي ظنه الفنانون المحدثون انه تقارب وتماثل.

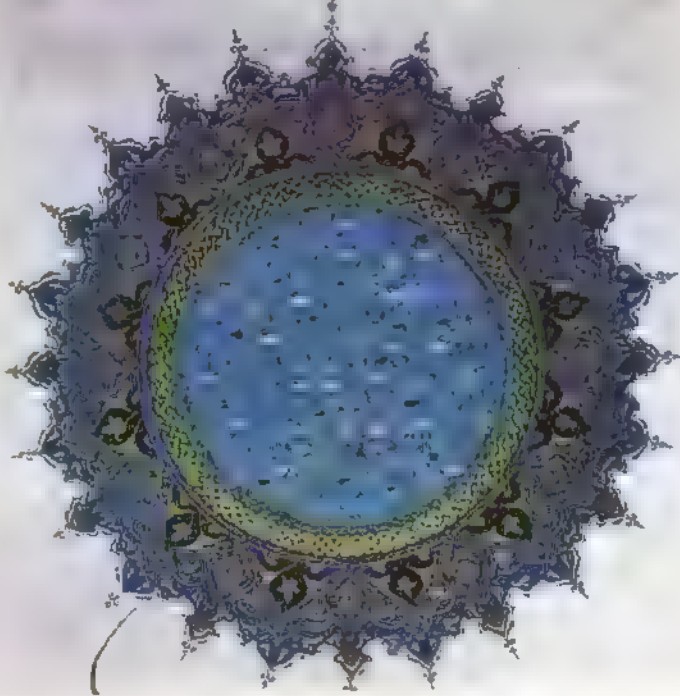
فالقول بتحويل الخط الى عناصر تشكيلية، قول وان بدا منطقيا، هو قول غامض، من الناحية الجمالية المحض... فعندما نقف ازاء الخط التراثي كعناصر تشكيلية، معنى ذلك، اننا اعطيناه استقلالا جماليا قائما بذاته ومطلقا. لكننا، عندما نقف امام اللوحة الحديثة التي استخدمت عناصر الخط كعناصر تشكيلية، نجد ان جماليته لم تعد مستمدة من فن التراث، بل من مقولات الفن الحديث. فالحروف، التي تضمها اللوحة الحديثة، انما هي حروف اللغة، حروف مكتوبة، وليست حروفا مخططة تتبع في تشكيلها نظاما شكليا معيناً، هو نظام الخط في اصوله وانواعه ومنطقه. وبالتالي، فانها لم تعد لتشهد على الجمالية المستقلة القائمة بذاتها. من ناحية ثانية، عندما نشير الى

ان الخط هنا هو مجرد عناصر، معنى ذلك، اننا نقف ازاءه كإداة لها خصائصها، والتي يمكن الاستفادة منها، او توظيف خصائصها بعد معرفتها والسيطرة عليها.. تماما كما فعلت اللوحة الحديثة بكثير من العناصر او المواد. فالرمل تحول في اللوحة الحديثة الى عنصر تشكيلي، كذلك المعدن والخشب والنسيج، وغيرها من مواد تعددت، وتراكمت بما فيها المواد الجديدة المستحدثة.

وبالتالي، فاننا مع هذا التوجه، نمضي مع الفن الحديث، الذي اشار الى ان ليس ثمة شيء فني وشيء غير فني،

■ قهوية لاهد كتب السلطان محمد الفاتح. لاحظ الزخرفة المتعددة الألوان، والخط المفروق والمزخرف. ■

بسم الله الرحمن الرحيم  
والله اعلم بالصواب  
والله اعلم بالصواب  
والله اعلم بالصواب  
والله اعلم بالصواب





■ صفحتان من مخطوطة مصحف شريف. مخطط بالخط الكوفي القديم، ومزخرف. من مصاحف المسلمين النادرة (صور بانن خاص من مكتبة السلمانية)

عنصر جمالي وعنصر غير جمالي. ون اللوحة الحديثة، لوحة منفتحة على كل شيء وعلى كل مادة.

## المادة والرمز

لكن الخط ليس مادة. بل هو رمز، وهو شكل وهو نظام. هو رمز، لأنه مصطلح لغوي من جهة، وصورة لاتفاق عام، عند تشكله يؤدي بالضرورة معنى يفهمه المرء الذي وافق وأدرك مسبقاً رمزته.. وهو شكل، لأنه مجرد من أي

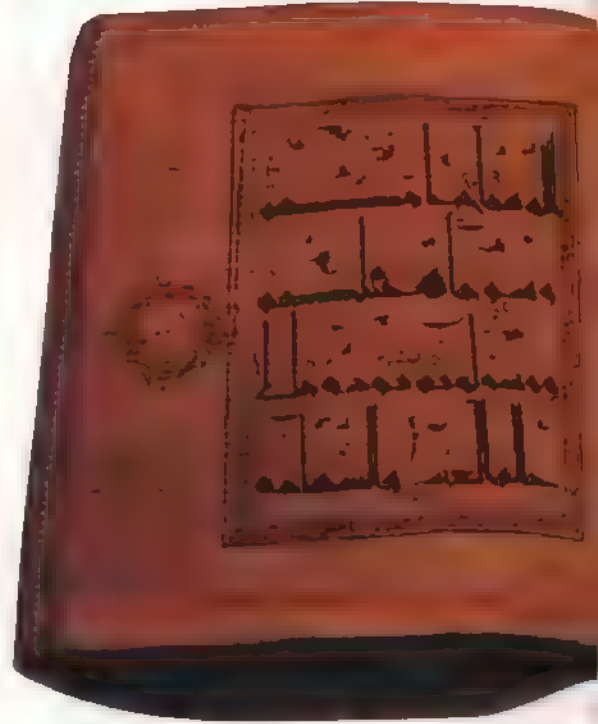


تراثي، وفن حديث. ذلك انها تخلت  
عن الجمالية التراثية، بعد تخليها عن  
الموقف او المنهج التراثي.. فالحروف،  
او الخطوط في هذه اللوحة لا  
تشكل في نظام او ضمن قوانين  
منطقية ومنسجمة، بل هي تشكل  
ضمن قوانين ومطلق اللوحة الحديثة.  
وبالتالي، فانها تفقد بالضرورة جمالياتها  
القديمة، لتكتسب جمالية جديدة،  
تتفقد عندئذ غايتها في الجمع  
والوصل بين حديث وقديم، بين  
اصالة وتجديد.

■ «النجاة في الصلح» خط ثلث  
مزخرف (تحت، الى اليمين).  
و«عليك عون الله». خط ثلث مذهب  
(تحت) للخطاط التركي سامي. خط  
الاولى (تحت) عام ١٢٠٧ هـ والثانية  
(الى اليمين) عام ١٢١٢ هـ  
السلطانية / استانبول ■

## عبر التاريخ

ربما علينا اخير ان نستفيد من



دلالة لواقع او لصورة، او لاي  
حقيقة موضوعية. وهو نظام، لانه  
يتشكل ضمن قوانين ونظم هندسية  
دقيقة وواحدة.

هكذا، فاذا وقفنا امام الخط في  
الاثار التراثية، فاننا لا نقف امام  
عناصر جمالية، ولا امام مادة طوعت  
وتجددت، بل نحن نقف امام مفاهيم  
 واعتبارات ونظم واساليب ومنطق، اد  
ان في تألفها وانسجامها، تشكل  
الجمالية، التي اشرنا اليها. فليست  
الجمالية هنا في الحروف، بل في  
النظام، الذي شكل الحروف.  
وبالتالي، فجمالية الاثار الخطية هي  
في المنهج الجمالي، او في الفلسفة او  
في ما هو خفي وغير ظاهر...  
انطلاقا من هذه الحقائق، لا  
نعود للوحة الحديثة التي تستلهم  
الخط التراثي، لوحة تجمع بين فن

عبر التاريخ، ومعرض الفنون الإسلامية الذي أقامته تركيا حديثاً، يقدم لنا شهادات بالغة الأهمية في هذا الشأن. فلم يكن الانفتاح على الفنون الغربية، مقولة حديثة، أو هي من تطلعات البحاثة المعاصرين، بل هي مسألة قديمة العهد. فلم يتغلق الفن الإسلامي على الفنون الأخرى منذ تجليه الأول. إلا أن انفتاح هذا الفن في العصر العثماني على الفنون الأوروبية وبالذات فنون النهضة الأوروبية، خير شاهد على عدم فعالية هذا الانفتاح أو على قلق واضطراب هذا التوجه. فجميع النقاد والبحاثة يشيرون إلى أن هذا الانفتاح بالذات هو واحد من الأسباب الكبرى التي أدت إلى تراجع الفن الإسلامي، واضمحلاله. والأعمال الفنية من قصور كقصر «الدولما باشا» ومن زخرفات كتلك التي استوحت أساليب الباروك الغربية، إنما هي المخططات التي يقف عندها العلماء والنقاد كمراحل على المخططات الفن الإسلامي، لا على ازدهاره وتقدمه، على الرغم من الغنى والتقنية العالية التي تمت بها أعمال قصر الدولما باشا، في القرن التاسع عشر.

شاهد آخر يشير إليه البحاثة، وهو الانفتاح الذي دعا إليه الحاكم المغولي، أكبر الكبير، والذي أدى على حد رأي معظم النقاد، إلى انحطاط فن المنمنمات بالذات، أي عندما أدخل الفنانون القادمون من

العواصم الغربية، أساليب فن المحاكاة، وأساليب فن التجسيم على التصوير الإسلامي، والذي أدى فيما بعد، إلى ميوعة هذا الفن في العصور العثمانية المتأخرة، حيث راح الفنانون يسجلون يوميات السلاطين وحكاياتهم، الأمر، الذي أفقد هذا الفن خصوصياته الأصلية.

باختصار، يفرض علينا الفن الإسلامي نفسه، منهجاً في القراءة، ومنهجاً في التدقيق. ولا بد لنا من أن نأخذ هذا المنهج أيضاً في الأمور الثانية، مثل البحث في المسألة التي يسميها بيان استانبول «العناية بجماليات الحياة اليومية عند الشعوب الإسلامية» والاهتمام «بمنصيب العامل والزارع والشاب من جماليات الفن الإسلامي». أو تلك التي تتعلق على حد تعبير البيان «بوسائل التربية وتكوين الشخصية، والمحافظة على الاستمرار التاريخي للشعوب والحضارات». فالموضوع هنا، هو مرة ثانية، موضوع يتعلق بالرؤية والموقف المبدئي والجوهري الذي يقف وراء تجلي الفن الإسلامي، كفن جاء نتيجة رؤية جديدة للإنسان وللعالم.

دون ذلك سنبقى عند التفاصيل والتي لن تقودنا إلى الأجوبة الصحيحة التي نبحث عنها. إن الفن الإسلامي، فن أصغى إلى المطلق الذي دعا إليه الدين. وعلينا عندما نبحث في جمالياته أن ننطلق من المطلقات نفسها.



الفصل الثاني عشر

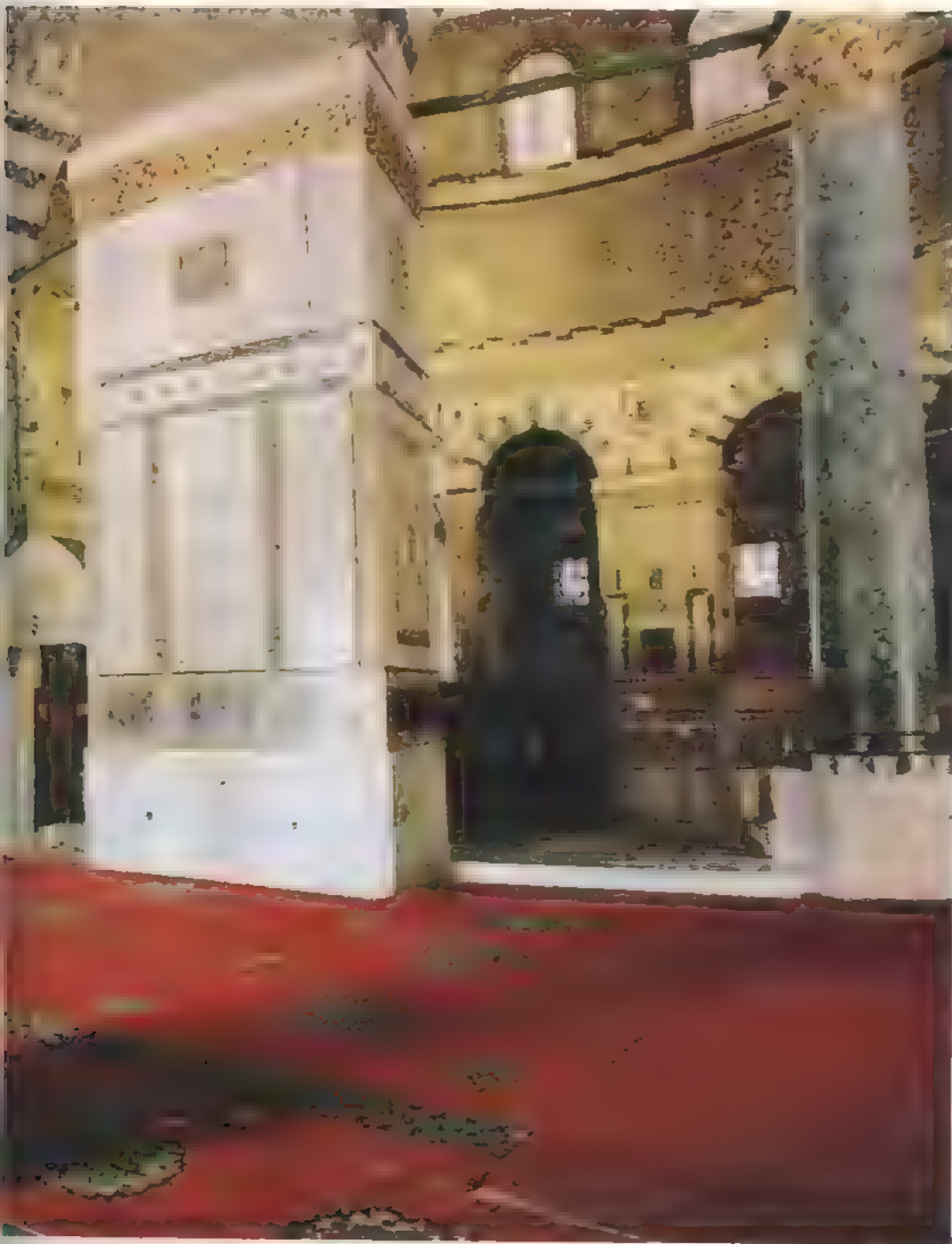
الحمد لله الذي جعل  
العلم من أجل

العلماء

الحمد لله الذي جعل العلم من أجل العلماء  
والعلماء من أجل العلم  
والعلماء من أجل العلم  
والعلماء من أجل العلم  
والعلماء من أجل العلم  
والعلماء من أجل العلم  
والعلماء من أجل العلم  
والعلماء من أجل العلم

بشكل علمي وعملي واضح. فالآثار  
الفنية الإسلامية، موزعة بشكل  
عشوائي بين قارات ودول ومتاحف،  
وعند أفراد، ومؤسسات خاصة،  
تحاصرها في الوقت نفسه أسرار

من الصعاب الكبرى التي  
يواجهها الباحث أو الناقد أو المتذوق  
للفن الإسلامي، هي في عدم توافر  
الامكانيات والفرص للاطلاع على  
الآثار الفنية الإسلامية وتأمينها

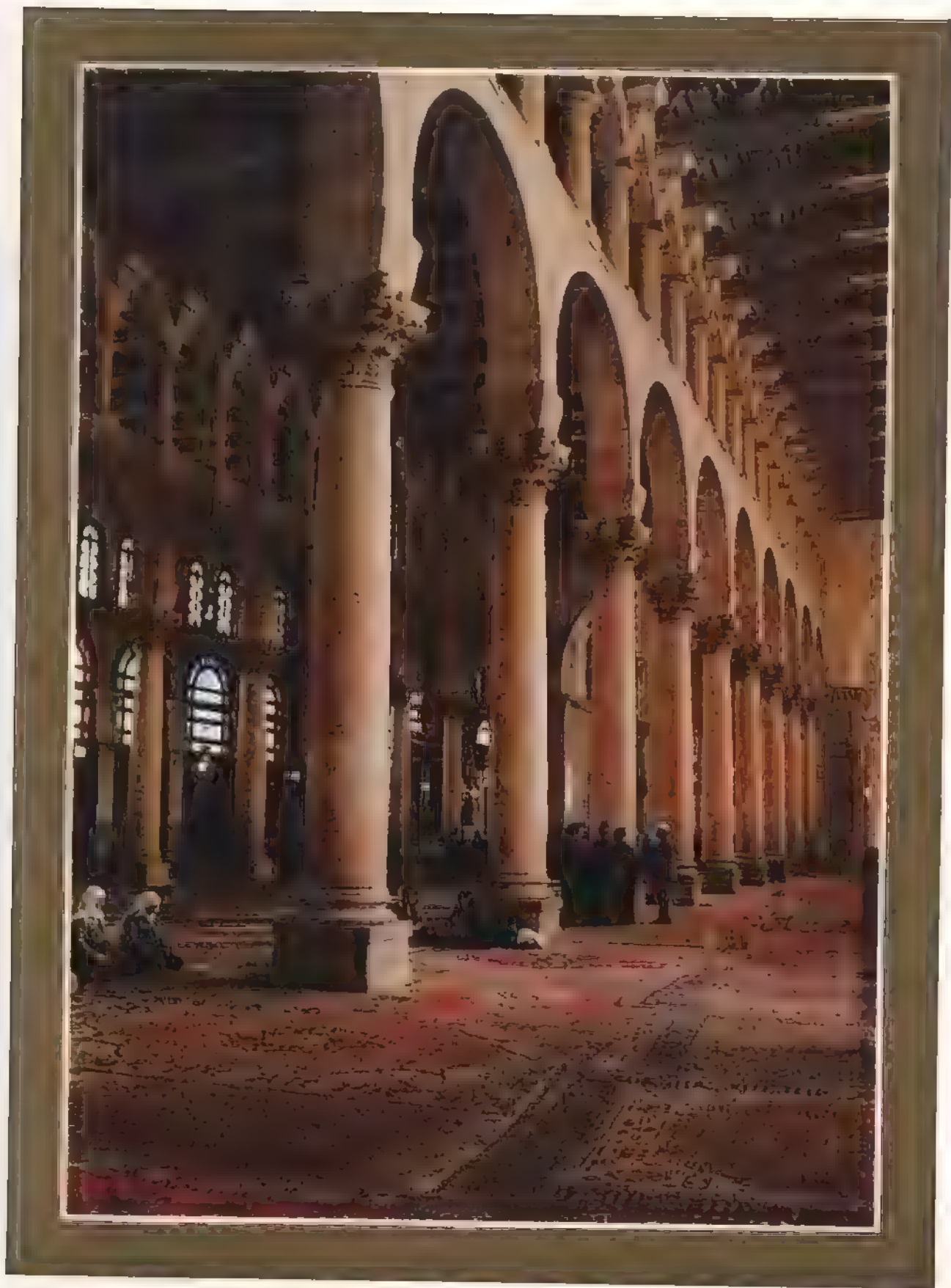


وشروط تحول دون الاطلاع السهل عليها.  
فلقد تم، وعلى مدى قرون نهب وسرقة ونقل وبيع الكثير من هذه الاثار من اماكنها الاصلية الى مدن وعواصم ومؤسسات العالم الغربي، بطرق سرية ومجهولة، كما تم، وعلى مدى قرون ايضا اعمال وتدمير العديد من هذه الاثار من قبل اهلها وورثتها بفعل التخلف والانحطاط الحضاري.

■ منظر داخلي لقبة الصخرة في القدس الشريف. انشء مبنى قبة الصخرة سنة ٦٩٠ هـ / ٦٩١ - ٦٩٢ م. لاحظ تعدد أنواع الفن الاسلامي من سجاد، زخرفة، خشبيات، وهندسة معمارية ■







■ قاعة الصلاة في الجامع الأموي الكبير - دمشق. والتي تتميز بأعمدتها وأواسطها الضخمة على مستويين متعامدين، تقطع القاعة الزحمة إلى ثلاثة أقسام. ويبلغ عرض القاعة ١٤٠ متراً أما جدار القبلة فيبلغ حوالي ١٩٠ متراً. والسقف مدعم بروافد مثلثة الشكل.

أنشئ مبنى الجامع الأموي في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك سنة ٧٠٦، ولم يتم إلا في عام ٧١٥ م ■

هامش رقم (١)

لا نستطيع ان نحصل على مثل هذه الصورة الشاملة والغنية لآثار الفن الاسلامي، في وقتنا في اوراق الجناح الاسلامي في كل من المتحف السوري الوطني، او المتحف العراقي الوطني. ذلك ان المتحفين - يعرضان الآثار الاسلامية ضمن منهج اوسع. يبدأ بعرض الآثار الحضارية للحضارات التي سبقت الاسلام مثل الحضارة السومارية فالبابلية فالاشورية فالحملية، كما في المتحف الوطني العراقي او الحضارات الحديثة الكتانية السورية القديمة فالرومانية الحلبية كما في المتحف السوري الوطني. كذلك لا تتوسع الآثار الاسلامية كثيراً في كلا المتحفين عن الفترة الأموية كما في متحف دمشق، او عن الفترة العباسية كما في متحف بغداد. مع ذلك فالمتحفان يضمنان آثاراً نادرة ومهمة جداً.

أما متحف الكويت الاسلامي، فهو متحف حديث العهد وهو يتبع منهجاً مختلفاً حيث يضم في قاعاته نماذج مختلفة ومتنوعة لا تأخذ كثيراً، لا بمنهج الفترات السياسية او العصور الاسلامية ولا بمنهج الانواع الفنية. وهكذا فانا لا نستطيع ان نحصل على صورة شاملة للفن الاسلامي في مثل هذه المتاحف، وان كان بإمكاننا تأمل الكثير من ابداعات هذا الفن في تحوالتنا خارج هذه المتاحف اي في المدن العراقية والسورية والمدن العربية الاخرى التي شهدت ولادة هذا الفن على ارضها. والتي لا تزال، على الرغم من كل المآسي الطبيعية والانسانية والسياسية والاجتماعية، تحفظ الكثير من كنوز هذا الفن.

تجلياته الاولى مع الدولة الاموية، الى الايام الاخيرة للحكم العثماني في مصر.

الاهمية الثانية، هي ان معظم الآثار والتحف النادرة والمعروضة حالياً بين اروقته، وفي قاعاته، سبق ان ضمتها الجوامع والمساجد والمدارس والبيوت، التي انشئت على ارض مصر بالذات منذ عمرو بن العاص (٦٤١ م) مروراً بابن طولون وجامعه الشهير (٧٨٩ م)، الى عهد الفاطميين وانشاء القاهرة (٩٦٩ م)، وإلى عهد المماليك، والعصر المملوكي، عصر المساجد والقلاع، الى العثمانيين، الى الايام الاخيرة من القرن التاسع عشر. (١).

اعيد افتتاح متحف الفن الاسلامي، عام ١٩٨٢، الا ان المتحف، سبق ان افتتح اول مرة عام ١٩٠٣. لقد كان يسمى في ايامه الاولى «دار الآثار العربية»، ثم اخذ اسم متحف الفن الاسلامي عام ١٩٥٢.

من الناحية المتحفية المحضة، نستطيع بكل سهولة الاشارة الى انه المتحف الاكثر غنى، والاكثر جمعا لآثار الفنون الاسلامية، في العواصم

ومع انفتاح المدن والعواصم الاسلامية على الحضارة الغربية الحديثة واخذها بال عمران ومظاهر الحضارة الحديثة، تم القضاء على الكثير من مظاهر واثار هذا الفن سواء أكان ذلك في العمارة ام في مظاهر الحياة الاجتماعية وتقاليدها وطقوسها، والتي كانت تشكل المجال الاوسع لتجلي الفن الاسلامي...

من هنا وقبل المضي في تسليط الضوء على هذه المسألة او هذه الكارثة الحضارية التي لا تزال مستمرة، تبدو الحاجة الى متحف للفن الاسلامي حاجة ماسة واساسية.

لكن كيف يمكن ان يتم ذلك؟ هنا بعض التأملات النظرية والتي لا تبحث في الخطوات العملية بمقدار ما ترنو مرة جديدة الى الوقوف امام جمالية هذا الفن لمزيد من فهمه او لمزيد من تذوقه وحببه.

## متحف الفن الاسلامي في القاهرة

يقف متحف الفن الاسلامي، في القاهرة، كواحد من اهم المتاحف الاسلامية، في العالم، ليس لانه يضم آثاراً نادرة من الفنون الاسلامية، التي تجلت في ثلاث قارات قديمة، اسيا وافريقيا واوروپا، وعبر اكثر من ألف سنة، بل لانه المتحف الوحيد، الذي يقدم رؤية شبه شاملة لهذا الفن منذ

العربية الكبرى. وهو من حيث الترتيب واسلوب العرض، يفرض رفعه الى مستوى المتاحف العالمية الكبرى. الا اننا لم ندخل هذا المتحف من هذه الابواب، بل رحنا نقصده تلبية لنداءات كثيرة، راحت تدعو منذ اواخر القرن الماضي، الى الرجوع الى تراث الماضي، واستلهامه، في كل مرة اشتد القلق في الحاضر الراهن. كنا نقصده ايضا في غاية استلهامه لفن معاصر على حسب ما يسعى اليه اكثر الفنانين.

وهكذا فان الدخول الى متحف الفن الاسلامي، من بوابة الحاضر ومشكلاته ومسائله الثقافية، تفرض بالضرورة سلوك طرق اخرى للقراءة، وللتأمل.

## الماضي من بوابة الحاضر، متحف العصور السياسية

سندخل متحف الفن الاسلامي، هذه المرة من الجدل الدائر حديثا، او من الاشكاليات التي يطرحها حاليا الفن الاسلامي، في الاوساط الثقافية العربية، والعالمية على السواء. ذلك ان خصوصيات ومعاني واهداف وغايات هذا الفن، كما عرفها الماضي، هي نفسها موضوع الجدل، او موضوع الاجتهاد. واذا كانت حجب

النسيان، تفصل بين الحاضر وبين هذا الفن، فان الكلمة الاخيرة في حضوره كفن متميز، عن قنون الحضارات الاخرى، لم تقل ولم يتم الاقتناع بها.

من هذا المنطلق، يقف ترتيب المتحف، كموضوع للجدل العميق. المتحف، يقرأ الفن الاسلامي قراءة تاريخية سياسية. فهو يوزع الاثار الفنية على حسب العهود والعصور، التي عرفها التاريخ الاسلامي، فيبدأ بقراءة الفن الاسلامي، من الفترة الاموية ليتدرج تاريخيا من الفترة العباسية الطولونية ليقف عند الفترة الفاطمية، مشيرا اليها كبداية ثانية للفن الاسلامي في مصر. ومن ثم يفتح قاعاته واروقته للفن الاسلامي، الذي عرفه المماليك ومن ثم العثمانيون...

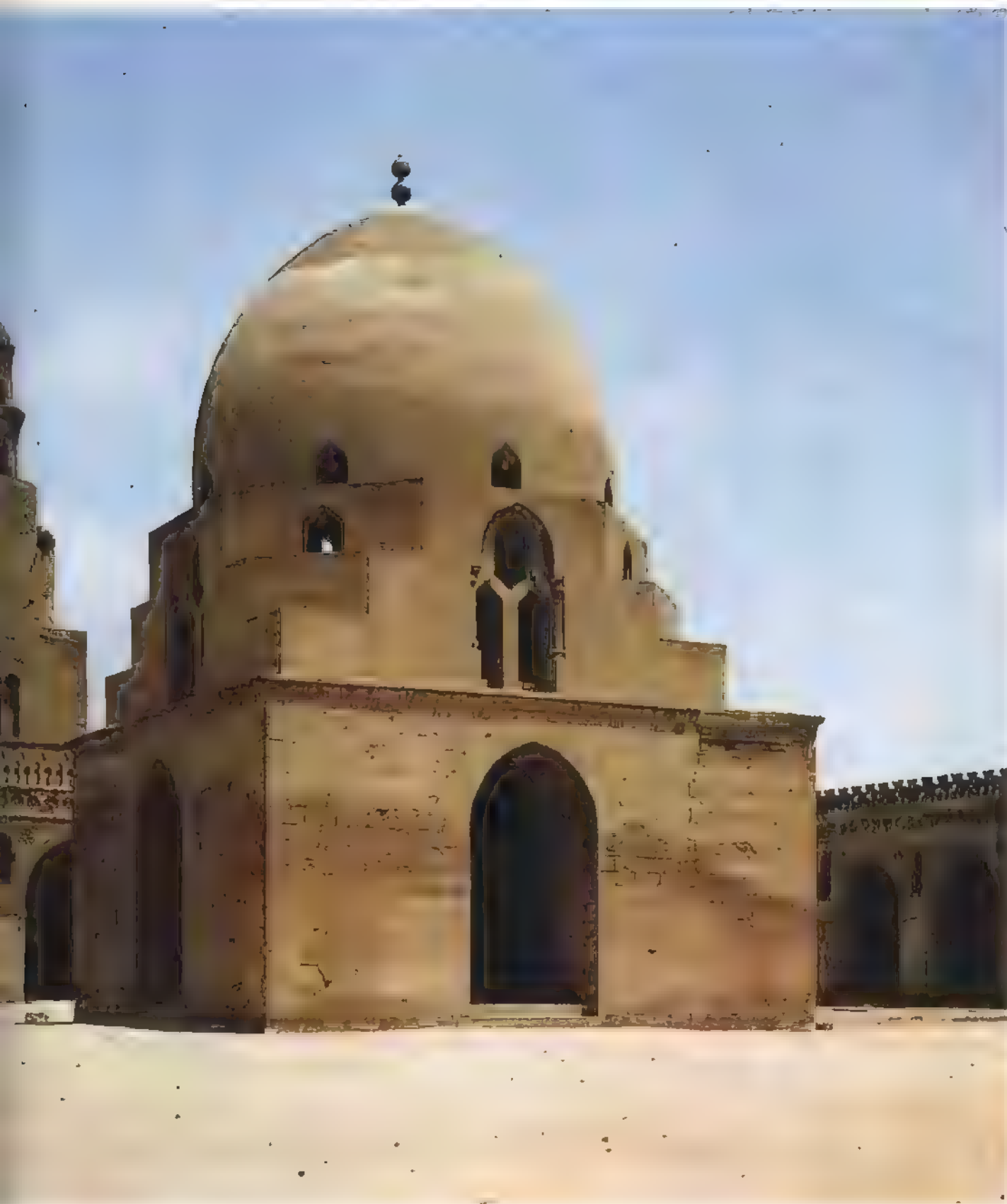
في الوقت نفسه، يمضي المتحف في قراءته للفن الاسلامي، في منهج اخر غير المنهج التاريخي السياسي، فيوزع الاثار الفنية الى انواع، هي الزخرفة، الرسم، الخط، الخشبيات، النحاسيات، الزجاجيات، الخزفيات، النسيج والسجاد. في توزيع يتبع بالضرورة التوزيع التاريخي السياسي. اي على اساس تاريخ السلطة الحاكمة.

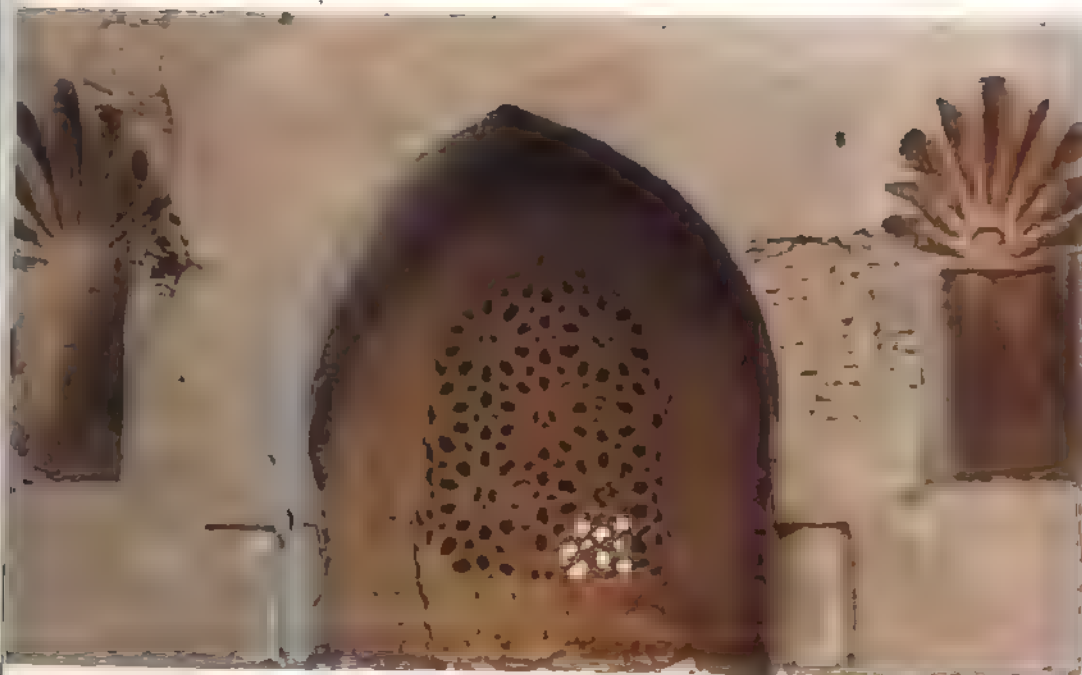
يبدو هذا التقسيم، او تبدو هذه القراءة، قراءة منطقية وعلمية، اذا اخذنا بمنطقية وعلمية المتاحف الكبرى، او اذا اخذنا بمنطق وعلم المؤرخين وعلماء الاثار. الا انه



■ ملننة مسجد  
سامراء الجامع  
(الملبسة)، الفريدة  
والمميزة في فن صارة  
المانن - العراق.  
بدأ إنشاء سامراء  
في عهد الخليفة  
المستوكل سنة ٨٤٨، وتم  
في سنة ٨٥٢ م. ويعتبر  
من أوسع ما بني  
المسلمون من مساجد إذ  
بلغت مقاييسه أول  
إنشائه ١٥٦ x ٢٤٠  
مترا. ثم أضيفت إليه  
زيادات جعلت مقاييسه  
٤٤٤ x ٣٧٦ مترا.  
أما الملننة اللولبية،  
فتقوم على قاعدة  
مربعة، ضلعها ٢٣  
مترا، ويبلغ ارتفاعها ٥٠  
مترا فوق القاعدة  
المربعة ■







■ جامع ابن طولون - القاهرة.  
بدأ إنشاؤه في عهد ابن طولون سنة ٨٧١، وتم في سنة ٨٧٩. وكان تخطيطه كما هو الحال مع مسجد سامراء الجامع. فقد تثر ابن طولون في جامعته بعمارة مسجد سامراء: فكلاهما مسجد / حصن، ولكل منهما منمنة ملوية. (راجع ص ٣٨٧).

المسجد مربع: ١٦٢,٥ x ١٦١,٥ مترا. وفي وسطه صحن مكشوف تربيعة ٩٢,٥ x ٩١,٨٠ مترا. وتتوسط الصحن قبة كبيرة تعلو بيت الوضوء (الموضأة) (إلى اليمين). وقد رفعت أكثر من مرة. والقبّة الحالية التي تقوم على بناء مربع، أنشأها السلطان سيد الدين لاغين سنة ١٢٩٧ م. أما المنمنة (يسار للموضأة / الصورة إلى اليمين)، فهي الثانية من طرازها بعد منمنة سامراء. وهي تتكون من أربع طبقات: الأولى مربعة، الباقيات منمنات. وتعلو طبقتها العليا قبة.

وتحيط بصحن الجامع، بوائك من كل نواحيه. وهي تشهد بنورها على أوائل فن الزخرفة المشرقة التي لا تزال محافظة على حالتها (اشكالها وموادها) حتى اليوم (الصورة فوق) ■

فيها من تحول، أو نمو، أو تراجع، عن الفترات السابقة أو اللاحقة. فالفن الاسلامي ليس شاهدا على العصر، كما تشهد الفنون الكثيرة التي عرفها التاريخ الفني.

بالطبع ان الفن الاسلامي يشهد. الا ان شهادته تتجاوز التاريخ. فهو لا يشهد على التاريخ الاسلامي، بل يشهد على الاسلام، والفارق كبير وشاسع. ذلك ان شهادته ستطول الموقف والمبدأ والمنهج والفهم الكلي للانسان وللعالم، وعلى قدر ابتعاد التاريخ، عن الموقف والمبدأ والمنهج والفهم، تبتعد شهادة الفن الاسلامي عن العصور التي مر فيها التاريخ الاسلامي، بين اموي وعباسي وفاطمي ومملوكي وعثماني. فالذي تغير مع تغير الاسماء، هو نوع السلطة الحاكمة باسم الاسلام، الذي لم يتغير من حيث الرؤيا الشاملة.

سرعان ما يهتز هذا المنطق، وهذا العلم، اذا انطلقنا في قراءتنا من الخصوصيات ومن المعاني، ومن الشهادات الكبرى، التي يدلي بها الفن الاسلامي نفسه.

## المبدأ لا التاريخ

امام هذا الفن، نحن لسنا في مكان، ولسنا امام حدث. وبالتالي، فلسنا امام التاريخ كمجموعة من الاحداث والايثار. فالفن الاسلامي لا يروي ولا يصف. فلا الاثار الفنية التي يضمها متحف الفن الاسلامي في القاهرة، والتي تعود الى التاريخ الاموي او التاريخ العباسي، سوف تحدثنا عن التاريخ الاموي، ولا الاثار التي تعود الى الفترة العباسية او المملوكية، سوف تكشف لنا عن هذه العصور السياسية، وما حدث





لمزيد من فهم هذه الاشكالية التي يطرحها الفن الاسلامي، يمكن لنا الوقوف عند معنى التسميات التي تطلق على هذا الفن. فمرة، هو «اثار عربية» ومرة، هو فن انواع: كخزف وخشب ومعدن. ومرة، هو فن قارات: فن اسيا الوسطى، او فن الاناضول. او فن الاندلس ومرارا هو: الفن الاسلامي في مصر، او تركيا، او ايران او سوريا، او العراق، وما الى ذلك.

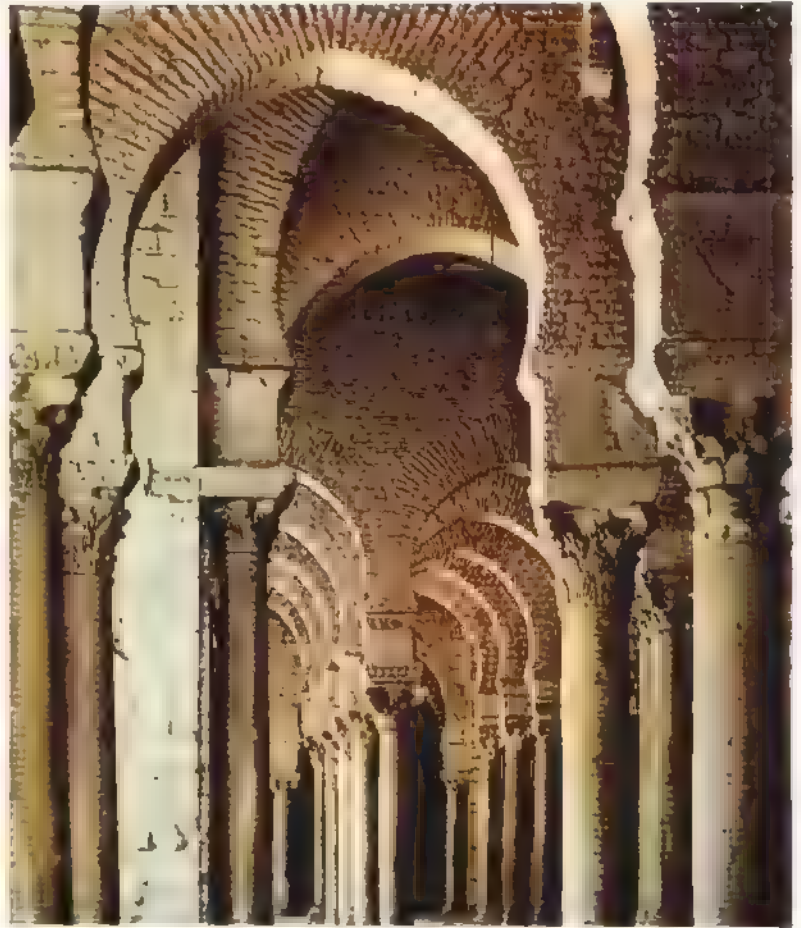
ان هذا التعدد، يعود الى محاولة

■ المسجد الجامع في القرون . تونس.

بدا انشاؤه في عهد عقبة بن نافع سنة ٦٧٠م وقد جدد المسجد وبنو فيه مرارا عديدة، حتى اواخر القرن التاسع الميلادي. ثم أعيد تجديده في اواخر القرن ١٣ م.

وما زال المسجد يحتفظ بمقاييسه الاولى. فطول جدار القبلة ٧٢ مترا. وعمق بيت الصلاة (من الصحن الى جدار القبلة) ٣٦ مترا. أما طول الصحن ف يبلغ ٩٠ مترا وعرضه ٧٠ مترا. والعقود مستديرة توفى على أعمدة من الرخام مقواة بدعائم (الصورة تحت، لجانب من رواق الصحن).

أما المئذنة (الصورة الى اليسار)، فتعتبر من نواتر المآذن وبجملها. فهي برج من ثلاث طبقات كلها مربعة. ويبلغ ارتفاعها ٣١,٣٧ مترا، وعرضها في الاسفل ١٠,٦٧ مترا، ويتميز محرابه (الصورة الى اليسار / تحت) بفرادة زخرفته التي تعتمد على لوحات زخرفية مستطيلة، مفرغة حيناً، ومقطوعة أحيانا ■



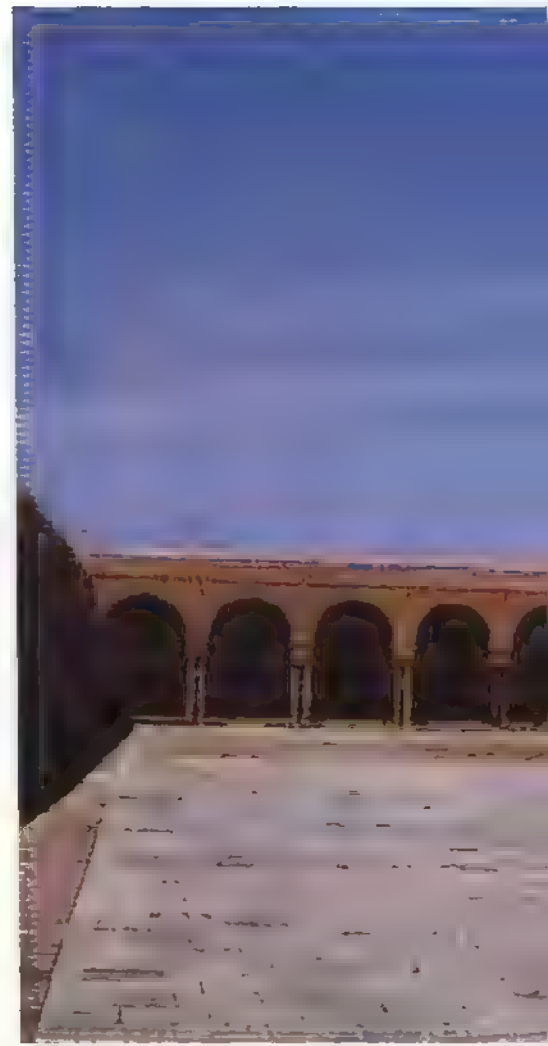
الجمع بين التاريخ السياسي والجغرافي، وبين التجلي الفني، على اساس ان الفن هو شاهد على العصر الذي ينشأ فيه. وأما قلق هذه التسميات وعدم ثباتها فيعود بالضرورة الى تلك الوحدة التي توحد الفن الاسلامي من حيث الابداعية الفنية. او من حيث الجوهر الابداعي، فعلى الرغم من الفترات الزمانية، الممتدة الى اكثر من الف عام، وعلى الرغم من تعدد البيئات الحضارية التي عرفت تجليات هذا

#### هامش رقم (٢)

بحسب الباحث والناقد «ريتشارد انتنهاوزن» مسألة وحدة الفن الإسلامي بصورة جلية عندما يقدم مجموعة من الأمثلة التي لا تزال تثار جدل بين العلماء أنفسهم في ردها إلى مصادرها القومية يقول (تراث الإسلام الفصل السادس).

«... إذ حل الرغيم من الاختلافات التي يمكن وصفها بأنها اختلافات في «اللهجة المحلية»، فإن جميع الفنون في «دار الإسلام» شكلت اللغة نفسها أساساً. ومثال ذلك أن المقارنة بين أعمال الخزف في مراكز مختلفة شديدة التباعد، مثل إيران وبلاد الشام ومصر، أو منطقة جنوب الفولغا أو في منازل القطيع الذهبي في

الإسلامي انطلاقاً من العصور التاريخية السياسية قراءة كاملة، أو قراءة قادرة، على كشف أو إبراز خصوصياته الإبداعية كفن متميز وفريد من نوعه بين فنون الحضارات الأخرى. فإذا كان يمكن للعالم، أو للمؤرخ أو للباحث الفني، أن يرى فروقا بين الآثار التي تحققت في عهد الأمويين، والآثار التي تحققت في عهد المماليك، فإن هذه الفروقات تبقى محصورة في التقنيات، أو في بعض الأساليب فقط. فالدي تغير، أو الذي نما



الفن، سواء أكانت آسيوية وسطي، شرقية، أم غربية، أم كانت أفريقية مصرية، أم مغربية، أم كانت أوروبية اندلسية!.. فنقد حفظ الفن الإسلامي على وحدته كتجل إبداعي من حيث الفلسفة والمبدأ والرؤيا والغاية والهدف. (٢)

نحو متحف إسلامي  
خيالي

من هنا لا تبدو قراءة الفن

التاريخية السياسية، التي عرفتها الحضارة الإسلامية، فبعض هذه المتاحف، الموزعة في العواصم الغربية الكبرى، وبعض هذه المعارض، كمتعرض استانبول مؤخراً، يعرض الآثار الفنية الإسلامية، على أساس الانواع الفنية، لا على أساس الفترات التاريخية السلطوية المتتابعة... أي أنه، بدل أن يقسم الآثار، إلى آثار أموية فعباسية، ففاطمية فاندلسية وما إلى ذلك، يقسمها على حسب انواعها، فيوزعها بين خط ومخطوطات، وبين خشبيات ومعادن وخزفيات وسجاد وعمارة ومنمنات...

## إيجابيات الانواع

من الناحية العلمية، أو من الناحية المتحفية، يبدو هذا الترتيب أكثر احاطة بالفن الإسلامي، من الترتيب التاريخي، وبخاصة إذا كان الترتيب التاريخي غافلاً لمرحلة ما أو غير محيط بكل المراحل التاريخية، احاطة شاملة وكاملة. كما هي الحال بالنسبة إلى معظم المتاحف بما فيها متحف الفن الإسلامي في القاهرة. فهو، وإن كان أوسع متحف من حيث جمعه لأهم العصور التاريخية، التي عرفها التاريخ الإسلامي، إلا أنه يغفل مراحل عديدة عرفت فيها أواسط اسيا ازدهارا فنيا مثيرا ونادرا. من جهة ثانية، يبدو منهج ترتيب وقراءة الفن الإسلامي، حسب

وتطور، هو الجودة في الصناعة أو في الميل إلى الأخذ ببعض الاشكال دون غيرها. في حين ظل المبدأ واحدا والغاية واحدة. فطريقة الحفر على الخشب، أو طريقة اختيار الوحدات الزخرفية، أو التوجه إلى استخدام مواد جديدة كالاستعانة بالذهب أو الرخام أو الحجر، بديلا عن الفضة أو العاج أو الطين، لا يشكل منعطفا فنيا، ولا يشكل مرحلة، أو تطورا يساوي التطور السياسي أو الاجتماعي أو السلطوي، أو يرافقه على الأقل.

أنه من الصعب جدا، إذا لم نقل من الخطأ الفاضح، أن نقرأ في اختلاف التقنية بين الحفر في العصر الأموي، وبين الحفر في العهد الفاطمي على سبيل المثال، الاختلاف السياسي أو الاجتماعي بين العهدين. ذلك أن الغاية وإن الروح، وإن الدافع الخفي وراء الحفر في العصرين، هو واحد، لم يتغير ولم يختلف.

لا بد إذن، من منهج آخر ومن اقتراب آخر، لقراءة الفن الإسلامي، لا بد من انشاء متحف للفن الإسلامي، جديد.

## متحف الانواع الفنية

عرف بعض المتاحف، والمعارض الكبرى، للفن الإسلامي، ترتيبا آخر غير الترتيب الذي يأخذ بالعصور

مناطق الفرغز في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)، ثبت لنا هذه النقطة بغاية الوضوح، بل أنه بعد نصف قرن من البحث الدولي المركز، لا يزال مستحila في كثير من الأحيان التعرف إلى الاختلافات الإقليمية. بل إن أحدا لا يستطيع أن يعين البلد الذي كتبت فيه المصاحف الكثيرة المنيمة بالخزاف حتى عام ٣٩٠ هـ / ١٠٠٠ م، أو يمر بين قطع الزجاج الصخري المنحوتة في مصر والعراق في القرنين الرابع والخامس للهجرة / العاشر والحادي عشر للميلاد، أو يميز بين قطع الزجاج المشكلة في هيئة فصوص في الفترة نفسها، أو يفرق بين المنسوجات الخيرية التي صنعت في هذين البلدين خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، الثالث عشر والرابع عشر للميلاد. وهناك مثال آخر يفيد هذه النقطة، هو أن عددا من المخطوطات المزودة بالتصاوير الفارسية التي تعود إلى النصف الأول من القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي، تنسب الآن إلى العهد الإسلامي، لا لأنها تحمل ملامح هندية واضحة (أذ ليس هناك سوى دلائل قليلة على ذلك بحسب علماء بل لأن العلماء لم يستطيعوا حتى الآن أن يحددوا موضعها معينا من إيران يمكن أن تكون قد صنعت فيه، وهذا يوضح بصورة مؤكدة وجود صناعة يدوية عربية استلهمت من مصدر واحد، تستعمل في الإنتاج الفني أساليب متشابهة، يمكننا أن نفترض أنها كانت موجودة في كل حرفة على وجه التقريب في العالم الإسلامي. ونجد في حالات أخرى أن نسبة العمل الفني إلى مكان ما من عالم الإسلام، لا تقوم على أية دلائل من الأسلوب الفني، بل هي ناتجة عن قراءة الكتابات المثبتة على الأعمال الفنية، بالإضافة إلى وسائل التقنية الحديثة التي استعين بها منذ زمن قريب. وأخيرا فلا بد من أن نلاحظ أن الشخصية الإسلامية ظاهرة في الفنون والصناعات إلى درجة أنها تجعل حتى بعد أن تكون المنطقة التي صنعت فيها، مثل الأندلس أو صقلية، فقد عادت إلى السيطرة المسيحية، بحيث تغير الاتجاه الفني في المنطقة المذكورة تغييرا كاملا. وهكذا يتضح



ان الاسلام كان له اثر قوي جدا، بل كانت له قوة حيوية انعكست على جميع الفنون التي نشأت في عالم الاسلام.

منار جدل وحرب وصراع.  
وتقسيم الآثار الفنية الاسلامية الى انواع، امر لا يد منه حتى بالنسبة

الانواع، منها موضوعيا، او حلا علميا، ازاء المواقف الحادة والتي تربط بين التاريخ السياسي والتجلي



الى المتاحف او المعارض التي تأخذ بالمنهج التاريخي، فمتحف الفن الاسلامي، في القاهرة، يأخذ ايضا بمنهج الانواع الفنية الى جانب اخذه بالمنهج التاريخي. فهو ايضا يجمع الحشريات في قاعات مفردة ليخصص قاعات اخرى للمعادن وقاعات اخرى للزجاجيات او للخزفيات، ويقيم جناحا خاصا بالنسيج والسجاد.  
اما الاخذ بالمنهجين معا فلان الفن الاسلامي، ومنذ البدء تجلي في

الابداعي. او تلك التي تربط بين النزعات القومية، وبين الآثار الفنية... ولا شك عندما نقف امام الفن الاسلامي، كونه مجموعة من الانواع الفنية، فان كثير من الجدل او من المناقشة، او السجال، الدائر حول الفن الاسلامي وحول معانيه وخصائصه، سيسقط، وبالتالي، فائنا نحصل على مسافة فاصلة او مسافة حيادية، نستطيع فيها ان نتحاشى مخاطر الوقوع في القراءة السياسية والتاريخية التي لا تزال الى يومنا الراهن

■ جزء من واجهة المسجد الكبير، الذي بناه الامويون في قرطبة، الاندلس / اسبانيا، سنة ٧٨٥، ويصوره في ما بعد. وتحتوي الواجهة على رخام وأجر وجص. وهي مزخرفة على نظم هندسية تقوم على الدوائر وتقاطعاتها. وقد تم بناؤها سنة ٩٦١ م إبان حكم الحكم الثاني ■

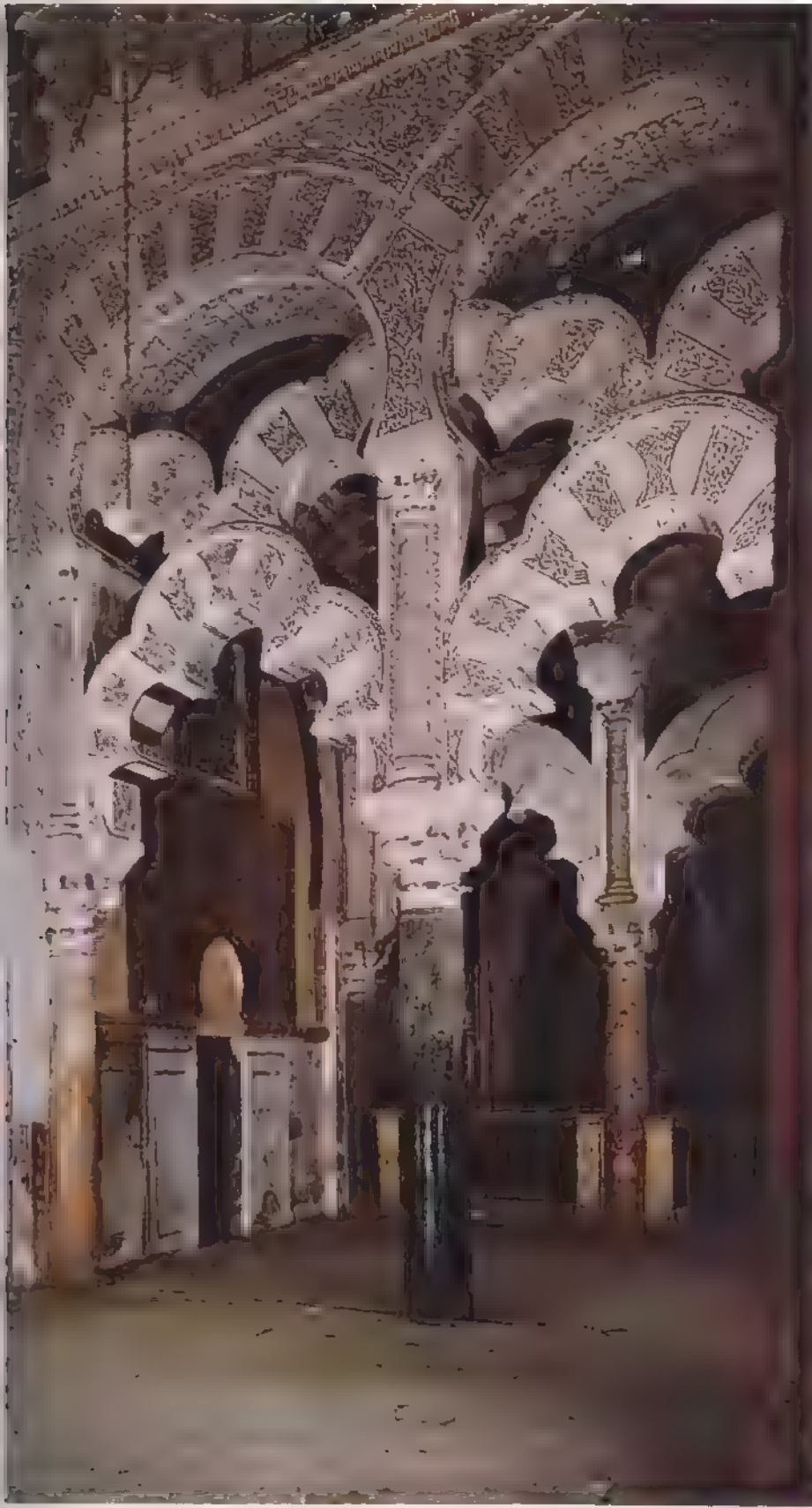
انواع فنية مختلفة، وشهد كل عصر ازدهارا في اكثر من نوع، مما يساعد على الجمع، او مما يقلل من التناقض بين المنهجين، اذا كان ثمة هناك تناقض.

## سليات الانواع

الا ان هذه الابعايات، التي يوفرها منهج ترتيب الفن الاسلامي وقراءته على حسب الانواع الفنية، سرعان ما يبدو لنا قلقا. حين نعود في قراءتنا لهذا الفن الى الخصائص والمبادئ. وإلى الابداعية التي تختفي وراء تجليه. فترتيب اثار الفن الاسلامي، حسب انواعه، ترتيب لا يصل بنا الى القراءة العميقة التي اشار اليها كل من الغزالي وجلال الدين الرومي، عندما اصرا على تجاوز ما هو ظاهر، وما هو مرئي من هذا الفن لتأمل ما هو مخفي او لقراءة الصورة الباطنة على حد تعبير جلال الدين.

فاذا كان الفن الاسلامي لا يشهد على عصره، وبالتالي فلا حاجة الى ترتيبه حسب العصور التاريخية او السياسية او السلطوية الحاكمة فان الوقوف امامه كأنواع فنية، سيحجب الصورة الباطنة، والصورة غير المرئية.

لان مثل هذا الوقوف سيدخلنا بالضرورة الى عالم الحرفة، وإلى عالم المادة، التي تجل فيها الفن لا الى الفن كمثل ابداعي.





■ مسجد قرطبة الجامع - الأندلس.  
بدأ التشاؤم في عهد عبد الرحمن الداخل سنة ٧٨٦ م. واستغرق بناؤه قرنين ونصف قرن على وجه التقريب! ويعتبر - باعترااف معظم مؤرخي العمارة - قمة من قمم الفن المعماري العالمي. فبلغ مقاييسه ١٢٥ × ١٨٠ مترا. ومما يميز هذا المسجد الجامع، عبقوده المزدوجة التي ظهرت في أثناء التوسعات والتجديدات المتعددة، لأن المعماريين وجدوا عند تخطيطها أن ارتفاع المسجد لن يكون متناسبا مع مساحته الجديدة، فابتكروا تغطية السقف عن طريق وضع دعائم حجرية فوق الأعمدة الأولى، وإضافة عقود ثانية، ثم رفع السقف فوق تلك (لاحظ الصورة).

وقد أثارت هتمسته وزخرفته الكثير من المناقشة في أوساط المعماريين والمهندسين العالميين، أمثال «غوميز مورينو»، و«ليوبولد ونوريس بالباس» والتي كانت كاهية لعمارة ما يشبه المجلدات في عمارة هذا المسجد ■









■ مثلثنا جامع المؤيد فوق «باب زويلة» الفاطمي في القاهرة (فوق). بنيت سنة ١٤١٥ م. وتمثلان الصيغ الهندسية والزخرفية التي ميزت العمارة المملوكية ■ الجامع الأزهر - القاهرة (الصورة إلى اليمين). بدأ انشاؤه في عهد الخليفة الفاطمي المعز لدين الله سنة ٩٧٠ م. وتم تشييده سنة ٩٧٢. وكان حجمه اذ ذاك نصف حجمه الحالي. وقد حرص على ترميمه واصلاحه والاضافة اليه معظم الخلفاء والسلاطين والامراء والملوك والرؤساء الذين تعاقبوا على حكم مصر. فهو سجل حافل لتاريخ مصر السياسي والعلمي ■

الكثير من الفنون الاخرى، التي عرفتها الحضارات.

بمعنى اخر، لقد تجل الخط على سبيل المثال على الورق، وايضا على الحجر وعلى النحاس وعلى النسيج، وعلى سبيل المثال، لم يتغير الخط الكوفي المتجلى على الورق عن الكوفي المتجلى على النحاس، او على الرخام، كذلك، يمكن القول عن الرقش اي عن مبدأ «الخط والرمي»، فالرقش هو نفسه

ان توزع الآثار الفنية الاسلامية الى مسجدا، فحط، فحزف، فحشيب، فمعدن، فرسم، اثم يعطي القيمة الاولى للمادة. اي يعطي قيمة للخزف فالحشيب فالصوف فالحبر فالورق. وما الى ذلك من مواد تجل عبرها الفن الاسلامي. وبالتالي، فاننا نسقف امام الصناعة، اي امام سر اخمر على الخشب او سر طبخ وتوين وحرق الخزف، او سر التكتيف او سر التلوين والتذهيب، وما الى ذلك من اسرار.

صحيح ان تلك الاسرار الخرفية، هي اسرار عظيمة، وهي اسرار فنية في الوقت نفسه. ولها مقام خاص في بداعية الفن الاسلامي، الا انها، لا ترتفع لتصبح بجالا فنيا مستقلا. ولا نستطيع ان تشكل طرقات ومعطفات وصفحات مستقنة، يدي الفن في كل واحدة منها بشهادته الخاصة والمميزة.

علينا، ان ندرك، قبل الوقوع في علمية وحيادية منهج الترتيب حسب الانواع الفنية، ان الفن الاسلامي نفسه، ظل واحدا من حيث الرؤيا الجمالية والفلسفية، ومن حيث الغاية والوظيفة فيما هو يتوزع في تجلياته، على المعدن او الخزف او الورق او الحجر او الطين!... فلم تؤثر المادة على الجوهر الفني والتألف الذي تم هنا، بين المادة والجوهر، انما هو تألف يشهد على غنى الجوهر، لا على غنى المادة... على عكس

كمبدأ وكجمالية وفلسفة، سواء  
أكان سجادة، ام قصعة خزف،  
او صحن نحاس، او بابا لمسجد،  
او نافذة مقام.

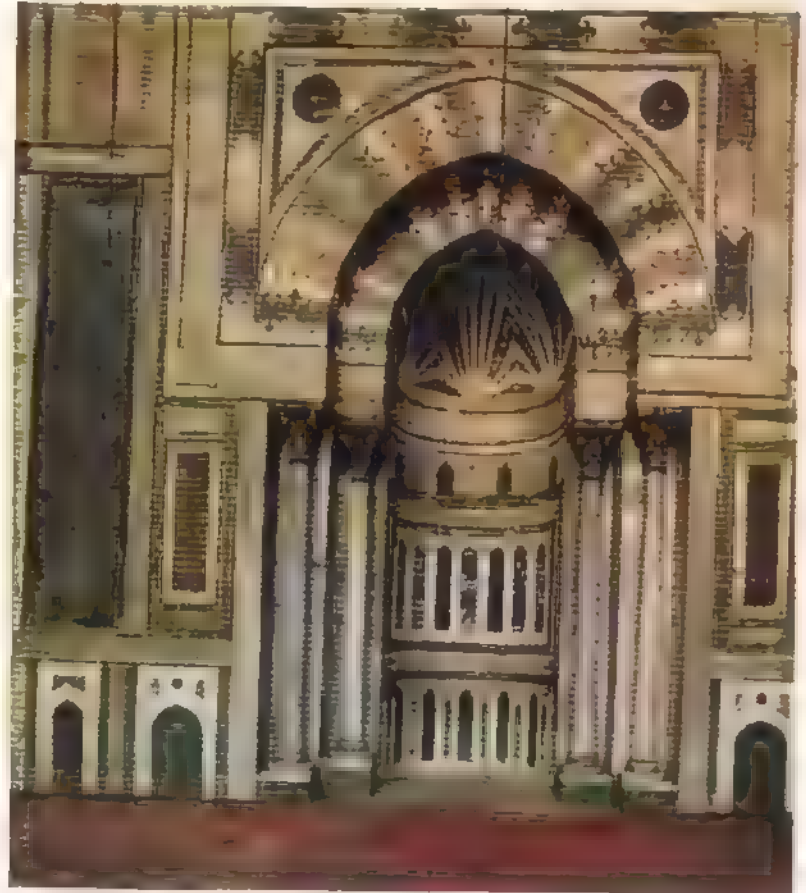
ان قراءة عميقة للانواع الفنية،  
التي عرفها الفن الاسلامي، تعود بنا  
الى مبدأ التوحيد، المبدأ الجوهرى  
الذي جاء منه الفن الاسلامي  
ليشهد ايضا له. فالتعدد هنا هو  
تعدد توحيدى المبدأ. اي الشهادة  
على كيفية تعدد الواحد. فالحق  
واحد متعدد التجليات. والفن  
الاسلامي، يكرر هذا المبدأ، كمنهج  
فنى مذهل ومثير. فالجمالية  
والنظامية، التي تتحكم باصول الخط

■ محراب مسجد ومدرسة  
السلطان حسن - القاهرة، المتميز  
بفن الرخام المعشق، ويخط الثلث  
المطوّر على الحجر حول القوس.  
ويعتبر هذا المحراب مثالا نموذجيا  
على الصيغ الصعبة في تشويق  
الرخام في الفترة المملوكية ■

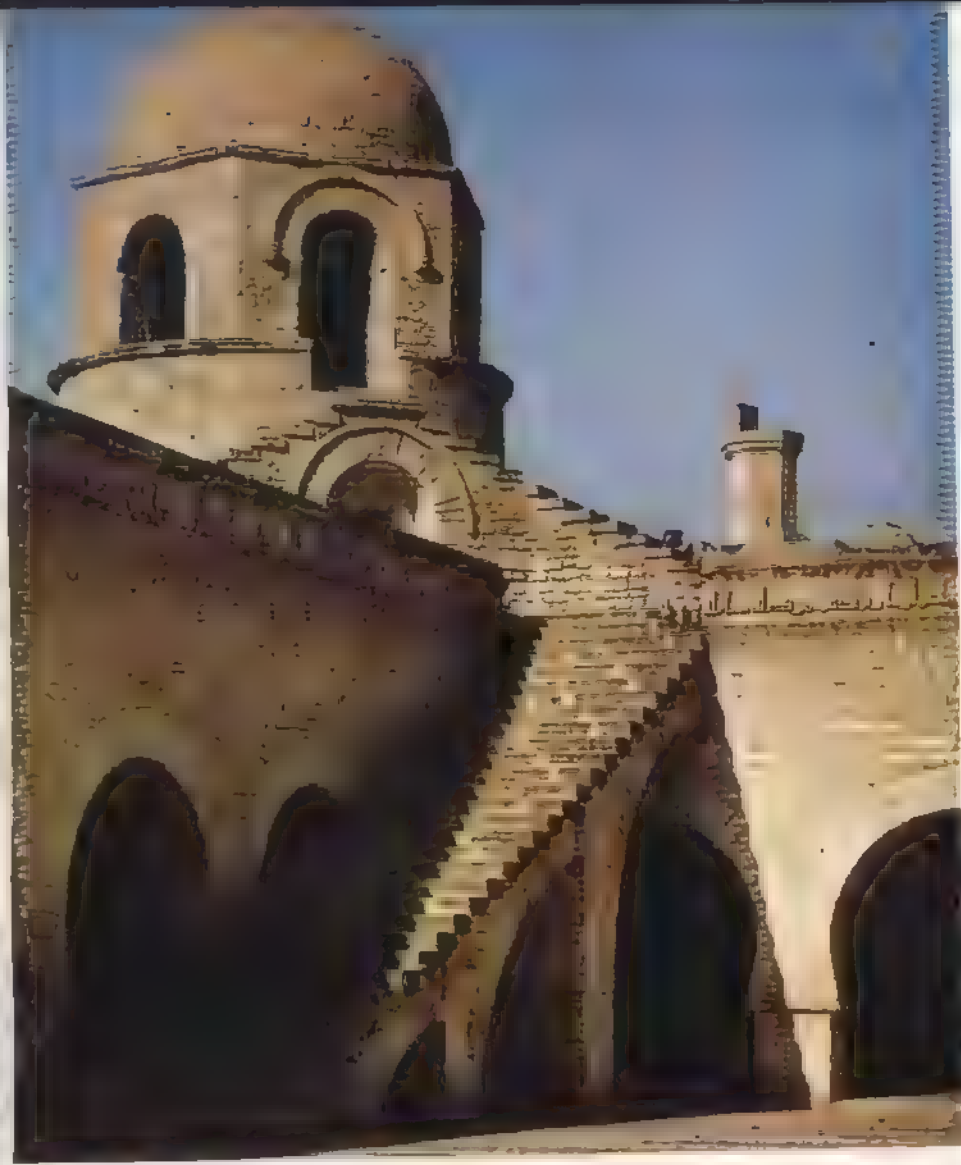
واصول الرقش، واصول التذهيب  
والتكفيت، وما الى ذلك من اساليب  
ومهن، انما هي جمالية ونظامية  
تعدد دون ان تحسر جواهرها  
وخصائصها المبدئية والمنهجية،  
اي دون ان تتغير. فالاصول هي  
واحدة والمبدأ هو هو. فلم يغير  
النحاس خصائص ومبادئ  
الرقش، او الخط، او الرسم، كما  
تجلى على الورق، او على الرخام،  
او على الخشب، وبالتالي، فاننا  
نستطيع ان نبقي في المجال الفنى  
نفسه، وان كنا نتقل من مادة  
الى مادة، ومن عنصر الى عنصر،  
فجمالية الخط الكوفي، او خط  
الثلث، او جمالية الرقش، تبقى  
هي نفسها سواء أكان الخط  
محفورا على رخام، ام منزلا على  
نحاس، ام مخطوطا على صفحة  
قرآن كريم، فالجمالية هنا، هي في  
تلك الحال التي يصل اليها  
المشاهد لهذا الخط ولهذا  
الرقش... اي في فعالية الفن، لا  
في صفاته واسمائه. في الوقت  
الذي تتحول فيه البراعة والدقة  
والاصولية، الى مجرد صيغ  
متعددة، لقول كلام واحد، معنى  
واحد، او للوصول الى حال  
واحدة.

## المادة والجوهر

هذه الصفات تنبع من خصائص  
الفن الاسلامي، وهي التي تميزه عن







#### ■ مسجد سوسة الجامع .

تونس  
أنشئ هذا المسجد في عهد أبي  
العباس عبدالله بن ابراهيم بن احمد  
الافطحي، سنة ٨٥١ م. ويقوم المسجد  
على شبه جزيرة قرب باب البحر من  
ابواب «سوسة» القديمة، شمال  
شرق تونس.

مقابضه ٥٧×٥٠ مترا، ويتوسطه  
صحن مستطيل تبلغ مساحته ٣١٤  
مترا. ويقوم في ركنيه الشمالي  
والجنوبي، برجان مستديران يصل  
ارتفاعهما الى مستوى سطح  
الجامع. والشمالي منهما كان  
يستعمل منقنة (الصورة) لأن له  
سلما داخليا. وفي أعلى كل من  
البرجين جوق تلوم عليه قبة.

فاصلة، تفصل بين الانسان  
المسلم والفن. بل على العكس،  
تماما، ان الفن الاسلامي، هو بين  
يدي الانسان المسلم. انه بين  
يديه في البيت، في الشارع، في  
الجامع. وهو لخدمته في هذه  
الاماكن بالذات. فليس ثمة مسار  
خاص للفن الاسلامي، بعيدا عن  
حاجات الحياة اليومية، في  
تفاصيلها وتوجهاتها الكبرى.

من هنا، فان توجه الفنان المسلم  
الى تنويع المادة التي يتجلى فيها الفن،  
انما كان جزءا لا يتجزأ من مسار هذا

بقية الفنون، التي نستطيع ازاء  
بعضها، كالفنون التي عرفتها الحضارة  
اليونانية، او الحضارة الاوروبية  
الحديثة، ان نقيم علاقة حميمة،  
ومتفاعلة بين الفن والمادة التي يتجلى  
فيها.. فاللوحة الزيتية، هي غير  
اللوحة المائية، وما تستطيع قوله  
اللوحة الزيتية، لا تستطيع قوله  
اللوحة المائية، ثمة طرقا مستقلة  
للفن، يشترك في شقها الاثنان معا.  
الفن والمادة، فالنحت على الرخام،  
قاد الفن اليوناني، او الفن في مطلع  
النهضة الاوروبية الى مراتب عالية  
ومميزة في الوقت الذي عاد الرسم  
بالزيت ليروي تاريخ اوربا الحديث.

انطلاقا من هذه المقارنات، لا  
نستطيع ان نقرأ الفن الاسلامي  
بدءا من انواعه. فلا يستقل  
الرخام بالكلمة، وكذلك بقية  
الانواع، بل على العكس، فالمادة  
هنا تنهات في تقديم طواعيتها  
والفتها، لتحقيق المبدأ والشهادة.

ان المادة التي تجلى فيها الفن  
الاسلامي، هي مادة تخضع في  
النهاية لوظيفة الفن الاسلامي لا الى  
الاشترك في تحقيق جماليته. وهي  
مادة فنية في الوقت نفسه، لكون  
وظيفة الفن الاسلامي جزءا لا يتجزأ  
من خصوصياته وجوهر ابداعيته  
وفنفسه كفن. فالفن الاسلامي،  
يؤدي وظيفة حياتية، او هو غير  
مفصول عن الحياة في شتى مظاهرها  
لاحتيائية، والعمرائية، واليومية.  
فليس ثمة مسافة محرمة، او مسافة







■ ملئنة المسجد الجامع في الجزائر (لحق). وهي تمثل نموذجا للملئنة كما عرفتها العمارة الاسلامية في المغرب. وهي بناء مستقل شبيه بالبرج، يقوم في الجدار المواجه لجدار القبلة. وقد يقوم خارج سور المسجد ■

■ مسجد بيبي خانم - صمرقند. بدأ انشاؤه في عهد تيمورلنك سنة ١٣٩٩ وتم بناؤه في ١٤٠٤ م. ويتميز بملئنته (الصورة التي اليمين) المثلثة، وزخرفتها الهندسية بالقاشاني واحجار الاجر ■

البحث، هي الوصول الى موقف، والى منهج، يساعدان في قراءة الفن الاسلامي، قراءة جديدة، تكون هي الاوسع والاشمل. فالبحت هنا، تفرضه المناقشة الراهنة حول هذا الفن، كما تفرضه الآراء المتعددة في كيفية تفسيره وتذوقه وتقويمه.

فالسعي الى متحف من هذه المنطلقات، هو سعي الى تصور او منهج جديد، يكون تابعا هذه المرة

الفن بالذات. اي ان البحث عن المادة، ليس امرا تفرضه المعاناة الفنية، او البحث عن حلول فنية، او عن مفردات، او عن لغة جديدة، كما هي الحال بالنسبة الى كثير من الفنون. بل انه جزء لا يتجزأ من المبادئ الكلية، التي نبع منها هذا الفن، والتي راح يسعى، وعلى مدى اكثر من الف عام، الى الشهادة عليها.

انطلاقا من هذه الملاحظات، لا يشكل منهج تقسيم الآثار الفنية الاسلامية الى انواع، ترتيبا يساعد على قراءة شاملة او قراءة عميقة، وباطنية لهذا الفن. فجميع هذه الانواع، وان اختلفت من حيث الاسرار الحرفية والصناعية والمهسية، الا انها من حيث المعنى الابداعي، ومن حيث كلمة الفن، انما تقول معنى واحدا وكلمة واحدة.

كيف نستطيع اذن قراءة الفن الاسلامي؟ وكيف نستطيع ان نقيم متحفا لهذا الفن؟؟

## المتحف المنهج

ليست الغاية، في بحثنا عن متحف جديد للفن الاسلامي، الوصول الى بناء او مؤسسة، او اروقة وقاعات، تضم اوسع واشمل واندر واثن الآثار الفنية، التي انتجتها الحضارة الاسلامية، في الالف سنة الماضية. بل الغاية من وراء هذا



من خصائص الفن الاسلامي  
وجمالته، وفلسفته كفن فريد، ومتميز  
بين الفنون. ويكون في الوقت نفسه،  
جوابا عميقا عن الاسئلة الحرجة  
والصعبة المطروحة حاليا في الحياة  
الفنية الحديثة والعائدة الى مستقبل  
الابداع العربي والاسلامي.

إذا عدنا الى الخصائص  
الجوهرية، التي تميز بها الفن  
الاسلامي، والتي تميزه عن الفنون  
الاحرى، قد لا نحتاج الى متحف،  
او بالاحرى قد يبدو المتحف  
كصيغة حديثة للتعرف الى الماضي  
الفني والحضاري.. صيغة غير  
فعالة.. او غير مناسبة للفن

■ إذا كان المسجد الجامع في  
هراة (افغانستان)، والذي أنشئ  
اواخر القرن ١٥ م، متميزا بفني  
زخارفه، وتنوع اساليبها، وتناغمها  
مع الخط في تقطيع تتوازن استقلالية  
كل مستطيل منها، في خيمة وانغام  
الجو الزخرفي العام (الصورة الى  
اليسار). فإن مصلى اسماعيل  
الساماني (بخاري)، والذي بدأ انشاؤه  
سنة ٨٩٢ وتم عام ٩٠٧ م (تحت).  
فقد تميزت عمارته برصف قطع  
الاجر بين النافذ والغائر، والتي  
تضفي ظلالا هندسية تتفاعل مع  
تقلبات النور. نهارا مع الشمس،  
وليلام مع القمر. وتعتبر هذه الهندسة  
واحدة من اغرب الصيغ الفنية في  
فن الزخرفة المتحرك. ■

الاسلامي واثاره. فلقد تبين معنا في  
مناقشتنا المنهج التي اتبعتها المتاحف  
في العالم الاسلامي، كمتحف  
القاهرة، ومتحف «توب كاني» في  
استانبول، او المتاحف العالمية  
الاحرى، ان قراءة الاثار الفنية  
الاسلامية حسب التطور او الترتيب  
التاريخي السياسي، الذي عرفته  
الحضارة الاسلامية، قراءة، على الرغم  
من منطقيتها العلمية، لا تضيء ولا  
تكشف عن خصوصيات وصفات  
هذا الفن الجوهرية والجمالية. فاذا  
كان الفن الاسلامي لا يشهد على  
العصر، فان الانتقال من عصر  
الى عصر، ومن سلطة الى سلطة،  
لم يتعكس على اساليب وتقنيات  
الفن. واذا كان من السهل تحديد  
الفروقات الحضارية بين فترة  
وفتره، او بين عهد وعهد، في  
السياسة والاجتماع، فانه من  
الصعب جدا قراءة فروقات  
اساسية، بين اثار الفن الاسلامي  
في العهد الاموي، والعهد  
السلجوقي او المملوكي. لذلك لا  
يبدو المنهج التاريخي السياسي  
منهجاً ممتازاً لقراءة اثار الفن  
الاسلامي قراءة جمالية وابداعية  
مطلقة.

كذلك، لقد تبين معنا، ان قراءة  
الفن الاسلامي حسب الانواع التي  
تجلى فيها، اي قراءته في الخط مرة  
والتصوير والنسيج والخشب والخزف،  
مرة اخرى قراءة، على الرغم من  
احاطتها شبه الشاملة، وعلى الرغم





■ مسجد المسلمين في أدرنة - تركيا. بدأ انشاؤه سنة ١٥٧٠ م وتم بناؤه سنة ١٥٧٤ م. وهو من تصميم المعماري سنان. والذي يعتبر من أكمل أعماله التي تقارب مائتي مبنى، ما بين مسجد، ومدارس، وقناطر.. وقصور.

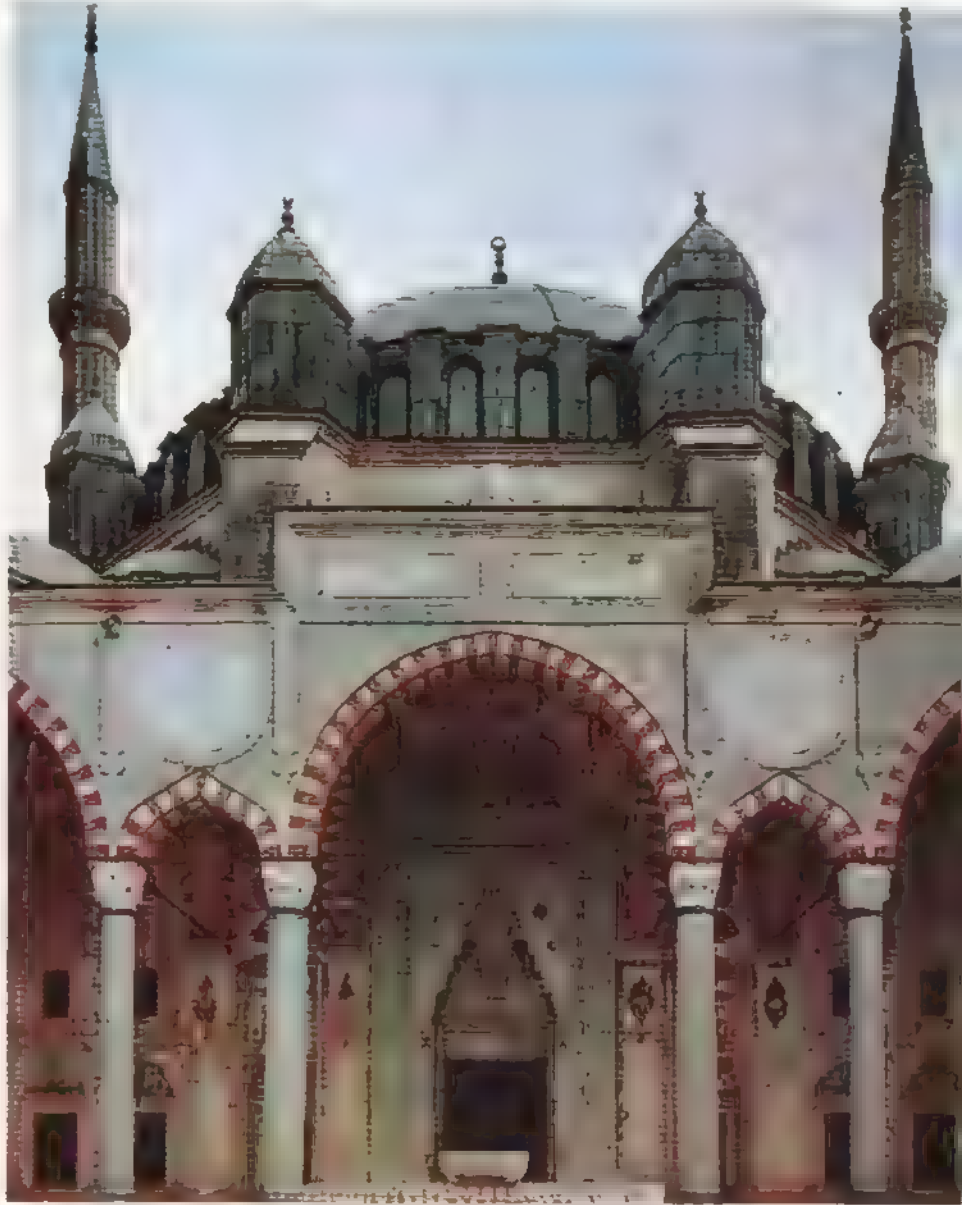
وقد أقام سنان في هذا المسجد، قبة الرواق الأوسط، على مساحة فسحة تحيط بها اثنتان عشرة دعامة، تحمل فوقها اثني عشر عقداً، تدور حول المساحة. ثم رفع فوق العقود طابقتان تتخللهما نوافذ ذات زجاج ملون. وفوق هذه الطابقتان التي تكون شكلاً من اثني عشرة جداراً، أقام نصف قبة. والمسجد كله مبني بالرخام والمرمر ■

من توفيرها لموقف فني محض وموضوعي وحيادي، تبقى قراءة قلقة لا تكشف الأهداف والمعاني الجوهرية لهذا الفن. ذلك أن النوع هنا، لا يستقل في كلمته، ولا يفرض نفسه كجزء لا يتجزأ من المعنى الفني الأخير. ففي الوقت الذي يختلف فيه الخزف عن الخشب،

عن الرخام، عن النحاس، كإداة ونوع، لا يختلف الخط المتجلى على الخزف عن الخط المتجلى على النحاس، لا من حيث الأسلوب ولا من حيث الجمالية..

لنقف إذن عند بعض الخصائص الجوهرية، فإذا كان الفن الإسلامي، لا يشهد على العصر، وبالتالي، فإنه من الصعب علينا قراءة التاريخ الإسلامي وعصوره المتعددة عبر آثار هذا الفن. فإن الفن الإسلامي لا يرتبط بفردية الفنان. أي أنه فن غير فردي. فلا عاطفة، ولا ذاتية، ولا معاناة، ولا تصور الفنان الفرد، يمكن أن يتضمنها هذا الفن. فإذا كان يمكن على سبيل المثال، أن نقرأ بيكاسو الإنسان، أو ليوناردو دي فنشي الإنسان، عبر أعمالهما الفنية، من لوحات أو منحوتات، وما إلى ذلك، فإنه من المستحيل التعرف إلى ابن البواب، الإنسان عبر خطه وعبر ما تركه من آثار مثيرة جداً، طبعت الخط العربي بنظامية وجمالية بديعتين.. وبالتالي، فإن الفن الإسلامي لا يشهد على الفرد أيضاً.

يمكننا أن نتابع هذا المنطق. فإذا كان التاريخ الجماعي والتاريخ الفردي، بعيدين عن مجال الفن الإسلامي، فإن المكان والزمان أيضاً هما بعيدان.. نعم، إن الفن الإسلامي فن لا يؤرخ من جهة





المتاحف التي يعرفها العالم اليوم،  
والتي عبرها نستطيع قراءة الماضي  
وفهمه وتقويمه وتفسيره والافادة  
منه.

■ مسجد صوفولتي، توله بور  
غاز - تركيا.  
يتميز هذا المسجد بمبضاته  
الخارجية، وهندستها ذات القبة  
المفتوحة، وبزخرفتها. بينما يحلق  
هذا المسجد الطراز العثماني  
المشهور بقببه وحولها الهندسية  
لاتمام سقف الصحن وبيت الصلاة

## الجامع كمتحف

ماذا اذن؟ ان عودة سريعة الى

ولا يُعنى بالزمان، ولا بالمكان من  
جهة ثانية. يمكننا ان نضيف، انه  
فن لا يصف ولا يروي، ولا  
يعبر... اي انه بعيد ايضا عن  
العواطف الذاتية والمعاناة الفردية.  
وجميع هذه الصفات والخصائص  
التي تميزت بها الفنون الكثيرة،  
هي التي شكلت الاسس، لصيغة





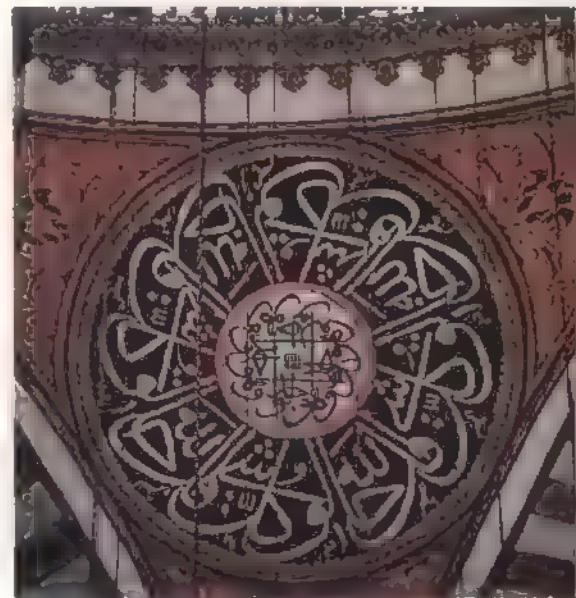




■ (الصورة الى اليمين: جامع  
السليمية في ارن - تركيا، بعد  
ترميمه. راجع صورة صفحة ٤٠٤  
وكلامه) ■

■ جامع السليمانبة في  
استانبول - تركيا (فوق). بدأ انشاؤه  
سنة ١٥٥٠ وتم بناؤه ١٥٥٦. وهو  
من تصميم المعماري سنان الذي يرتد  
فيه الى اصول ايا صوفيا، ويتقنها  
اتقاناً كاملاً. والى جانب الحول  
الهندسية الجديدة، يبرز فن الخط  
الذي زين القبة والاقواس. وهو من  
تخطيط الخطاط الشهير «قرو  
حصاري». ويمكن مراقبة التفاصيل  
الذي اختارناه (تحت) لخط ثلث  
مركب: «قل الله خالق كل شيء»  
التي تتردد اربع مرات في الدائرة  
الخارجية الاولى، ثم «هو الواحد»  
وتتردد اربع مرات في الدائرة  
الصفراء، و«الفاخر» بالخط الكوفي  
المربع في مركز الدائرة. ■

التجليات الاولى لفن الاسلامي،  
تكشف لنا، ان المتحف الذي  
نبعث عنه، موجود منذ زمن  
بعيد، وموجود قبل ان يصل  
الغرب الى ايجاد صيغة المتاحف  
الحالية. فاذا جاز لنا القول، فان  
متحف الفن الاسلامي، هو  
الجامع نفسه. فالجامع كرمز  
ديني، وكبناء فني، يجمع فيه جميع  
الانواع وجميع الاساليب، وجميع  
التقنيات، التي عرفها الفن  
الاسلامي، طوال القرون العشرة





الخط، وفن الرقش (الزخرفة) وفن  
الحفر، وفن الخزف، وفن  
السجاد، وجميع تلك الفنون التي  
عرفتها الحضارة الإسلامية. انما هي  
فنون ولدت او عاشت، او  
ضمها الجامع...  
بكلام اخر، نستطيع وبكل

الماضية. فنن العمارة الاسلامي،  
فن تجلي اول ما تجلي في الجامع:  
«مسجد الرسول، قبة الصخرة  
— المسجد الاقصى، الجامع  
الاموي»، ومع هذه الاماكن  
المقدسة، ولد الفن الاسلامي  
ولادة كاملة منذ البدء. فنن

■ اولو جامع / بورسہ - ترکیا.  
تم انشاؤه في عهد اورخان، في  
النصف الثاني من القرن الخامس  
عشر الميلادي. ويحتل أول مسجد  
عثماني واضح المعالم. وهو مسجد  
له بيت صلاة فسيح تقوم في وسطه  
بركة ماء. وتحيط به عدة اروقة.  
وفي منتصف الرواق الاوسط تقوم  
قبة كبيرة. كما ان هناك قبابا صغيرة  
فوق الرواقين المحيطين بالرواق  
الاوسط. والنور يدخل الجامع من  
طاقات صغيرة فوق الجدران الحاملة



■ في عهد متأخر، (القرن التاسع عشر)، زين عمار الخطاطين جدران اعمدة اروقة مسجد أولو جامع، من جهاتها الاربع، بخطوط فريدة في تأليفها كالخط - المربعة، والخط المتعكس زينت اسماء الله الحسنى (الى اليمين). كما زين الخطاطون جدران الجامع بآيات وامثال تنوعت في انواع الخطوط واتساع المساحات مما يمكننا اعتبار هذا الجامع متحفا لفن الخط بشكل خاص ■

للسهادة على انه واحد الاحد لا شريك له. وبالتالي، فنحن في هذا المكان مع الدين لا مع الفن. مع الله، لا مع الانسان، مع الرب لا مع العبد!..

الا ان ما يشفع لنا، او ما يشجعنا على مثل هذا القول، هو

سهولة، ان نلتقي بمعظم تجليات الفن الاسلامي، في تطوافنا وتجوالنا حول وداخل الجامع.

لنسارع الى القول: ان الوقوف في جامع كمتحف للفن الاسلامي، يبدو من زاوية ما شركا خفيا.. فالمكان هنا، هو للصلاة، هو ايضا



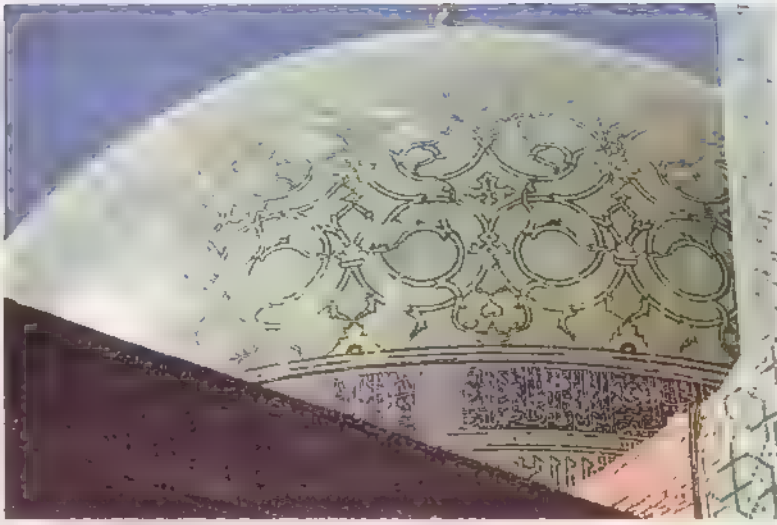


■ مسجد الشاه في اصفهان -  
 إيران. بدأ تشاؤه سنة ١٦١٢ وتم  
 بناؤه سنة ١٦٢٠ م. وهو من تصميم  
 علي أكبر اصفهاني. وتكشف  
 القاعة الغربية من المسجد مع  
 صورتها المنعكسة على ماء البركة  
 الوسطية خطة تصميم البناء.  
 ويذهب بعض المخطئين الى ان بركة  
 الماء الواسعة المصاحبة، والتي  
 تعكس البناء بصورته الكاملة، إنما  
 صنمت عن قصد، بحيث أنه عندما  
 يلمس المرء ماءها فينبو، تهتز  
 صورة البناء المحكم الهندسة  
 والزخرفة اهتزازاً يعطى الانطباع  
 بزواله، مما يؤكد الآية الكريمة [ كل  
 من عليها فان ] ويبقى وجه ربك ذو  
 الجلال والاكرام ] .

#### هامش رقم (٣)

يقراً روجيه غارودي (زعود  
 الاسلام الفصل الخامس) وحدة الفن  
 الاسلامي متجلية في الجامع فيقول  
 «ان نظرة واحدة، وان كانت  
 سطحية، على الشواهد الكبرى للفن  
 الاسلامي في العالم، تكشف عمق  
 وحدته واصالته. فاما ما كان الحيز  
 الجغرافي المقام فيه الامر او غايته فأتانا  
 نحس باننا نعيش فيه التجربة الروحية  
 نفسها. فبالنسبة لي كان يتأني دائما  
 الاحساس بان كل ذلك من الجامع  
 الكبير في قرطبة الى فيفاء المساجد  
 في تلمسان والي جامع القرويين في  
 فاس او جامع ابن طولون في القاهرة،  
 وبين مساجد استنبول العملاقة،  
 والقاب البصيلة في مساجد اصفهان  
 الساحرة كجيات المردوس، او المتدنة  
 القاعة الخلزونية في سامراء، ومن  
 ضريح جيمولنك الى قبر تاج محل  
 الثلاثي في الهند، ومن قصور الحمراء  
 في غرناطة الى علي قيو، وشاهل  
 سوطون في اصفهان، قد بناء نفس  
 الانسان تلبية لنداء الاله نفسه. فان  
 الفن الاسلامي يعبر عن رؤية للعالم  
 توحى له في أن واحد بغايته  
 وموضوعاته، افصاحاته التشكيكية  
 ووسائله التقنية. ففي الاسلام، كما  
 قيل، جميع الفنون تؤدي الى المسجد،





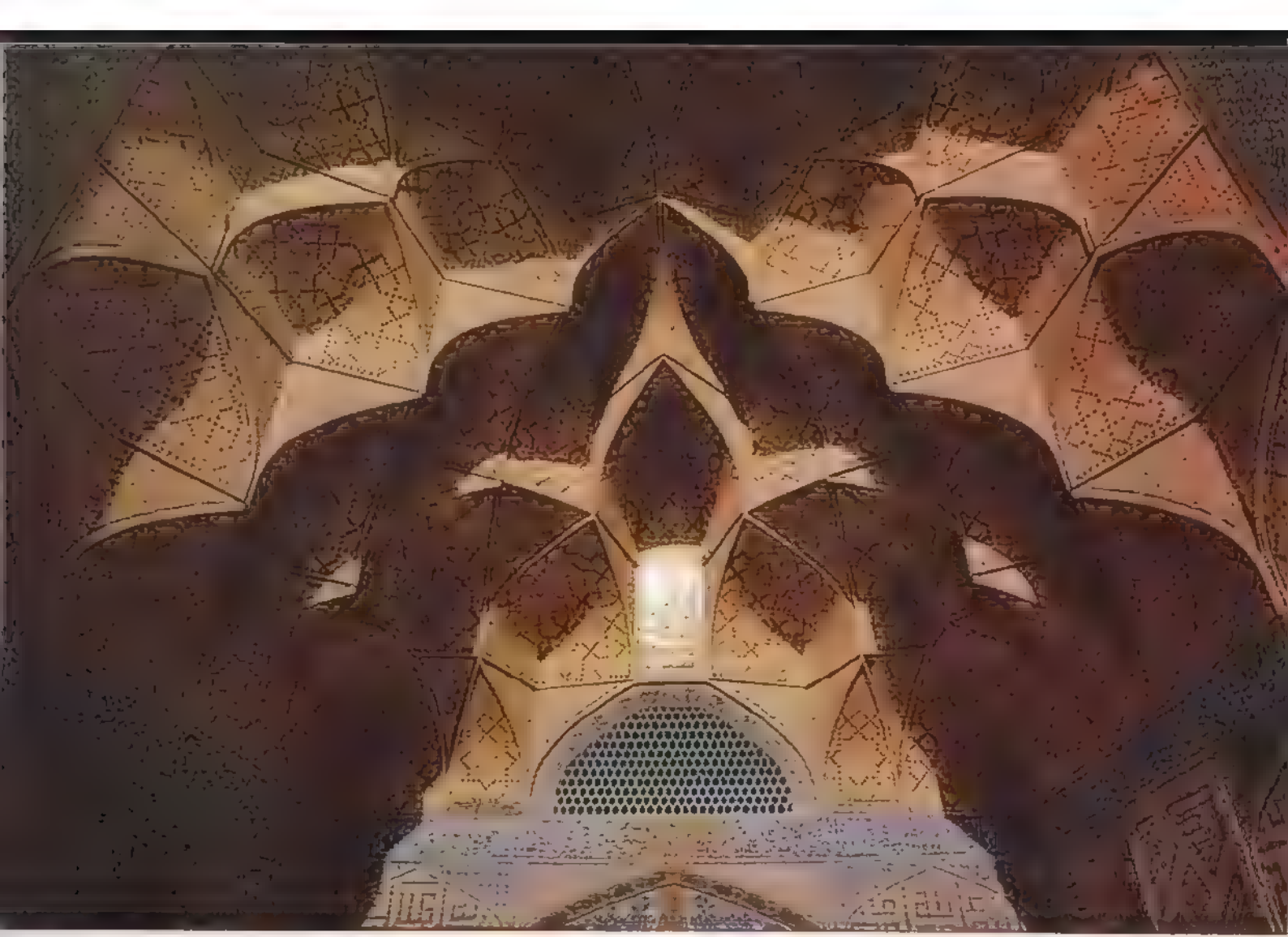
■ القبة (فوق) التي تتوج مسجد الشاه في اصفهان (الى اليمين). ارتفاعها ٥٤ مترا، وتتميز باجرها المسقوف، والكاشاني الذي يمثل أغصان شجرة الفردوس. وبزخرفتها واللوانها الانيقة. كما تتميز كذلك بالخط الثلث، والخط الكوفي اللذين يزينان قاعدتها ■ مسجد الشيخ لطف الله في اصفهان - ايران (تحت) تشاء لشاه عباس سنة ١٦٠٢ م. وتعد البوابات والصالات - بما فيها من اعمدة ومحراب - والخطوط المزينة جميعها بالاجر والفسيساء الملونة، من روائع الفن الاسلامي ■

الفن الاسلامي نفسه. فاذا كانت الغاية من تسميتنا للجامع متحفاً للفن الاسلامي، هي الاصفاء العميق لهذا الفن، او الوصول الى اهدافه وخصائصه وصفاته الجوهرية.

فان ما يسعى الى قوله الفن الاسلامي نفسه، هو دفعنا من حديد لتكرار شهادة التوحيد،

ولتسهيل الطرقات المؤدية الى الصلاة. فليس ثمة فرق شاسع، بين الفن الاسلامي، وبين الدين الاسلامي. فالفن هنا ينبع من الدين، ويلتزم بالدين، ويشهد على الدين. (٣)





■ مسجد الجمعة في اصفهان .  
إيران . تم انشاؤه في القرن الثاني  
عشر الميلادي . ويتميز بقبته  
ويحلولها الهندسية . ويخطه الكوفي  
لمربع الذي يزين جميع جدرانه  
الداخلية والخارجية وتعتبر الحلول  
الهندسية للخط الكوفي هنا كواحدة  
من الابداعات الكبرى في فن  
المعماري . الزخرفي ■

## الفن الإسلامي فن منهج ومبدأ

شكلي تجريدي هندسي . إلا ان هذه  
الشكلية متميزة عن الشكلية التي  
يتحدث عنها الفن الحديث .  
فالشكل ، في الفن الاسلامي ، ليس  
طرفا او قطبا اساسيا من صري  
الشكل والمضمون ، او من قصي  
الصورة والمعنى ، بل هو شكل  
طرف في معادلة الشكل والجوهر .  
او الغيب والوجود ، او الظاهر  
والباطن ، والفرق جالطبع شاسع  
وكبير . وتجريدته ، هي ايضا . غير  
التجريدية التي اطلقها فنانون القرن  
العشرين ، فهي ليست اختصارا  
للمرئي ، او للعناصر المكونة

من هذا المنطلق ، نستطيع ان  
نصف الفن الاسلامي ، بأنه فن  
منهج ، اكثر منه فن انواع واثار  
واعمال . وهو فن مبدأ ، اكثر منه  
فن اساليب وتقنيات . وفي الوقت  
نفسه ، نستطيع ان نصفه بأنه فن  
يشهد على الافكار والمعتقدات  
الاسلامية الكبرى ويطبّقها ، دون ان  
يكون فنا مفسرا وشارحا للدين . انه  
انطلاقا من القيم الفنية الحديثة ، فن

والمسجد يحمل على الصلاة، ان الجامع، الذي تكاد حجراته نفسها تصلي، مركز اشعاع لجميع فعاليات الامة الاسلامية. هو نقطة الالتقاء لجميع الفنون»

مجموعة من القواعد والاصول الحسابية الهندسية، اي ليست مجموعة من النظم، بل هي المادى الهندسية المطلقة، وبالتالي فهي هندسية رمزية لنظامية الكون والوجود الخفية..

علينا هنا، ان نعود الى الرؤيا الاسلامية للانسان وللكون، والى مبدأ التوحيد، الذي نادى به ودعا اليه الاسلام، ونقرأ الفن الاسلامي، كفن يشهد على التوحيد، ويطبقه كمبدأ كلي ومطلق. بلغة فنية جاءت كمعقربة فريدة في تاريخ الفنون.

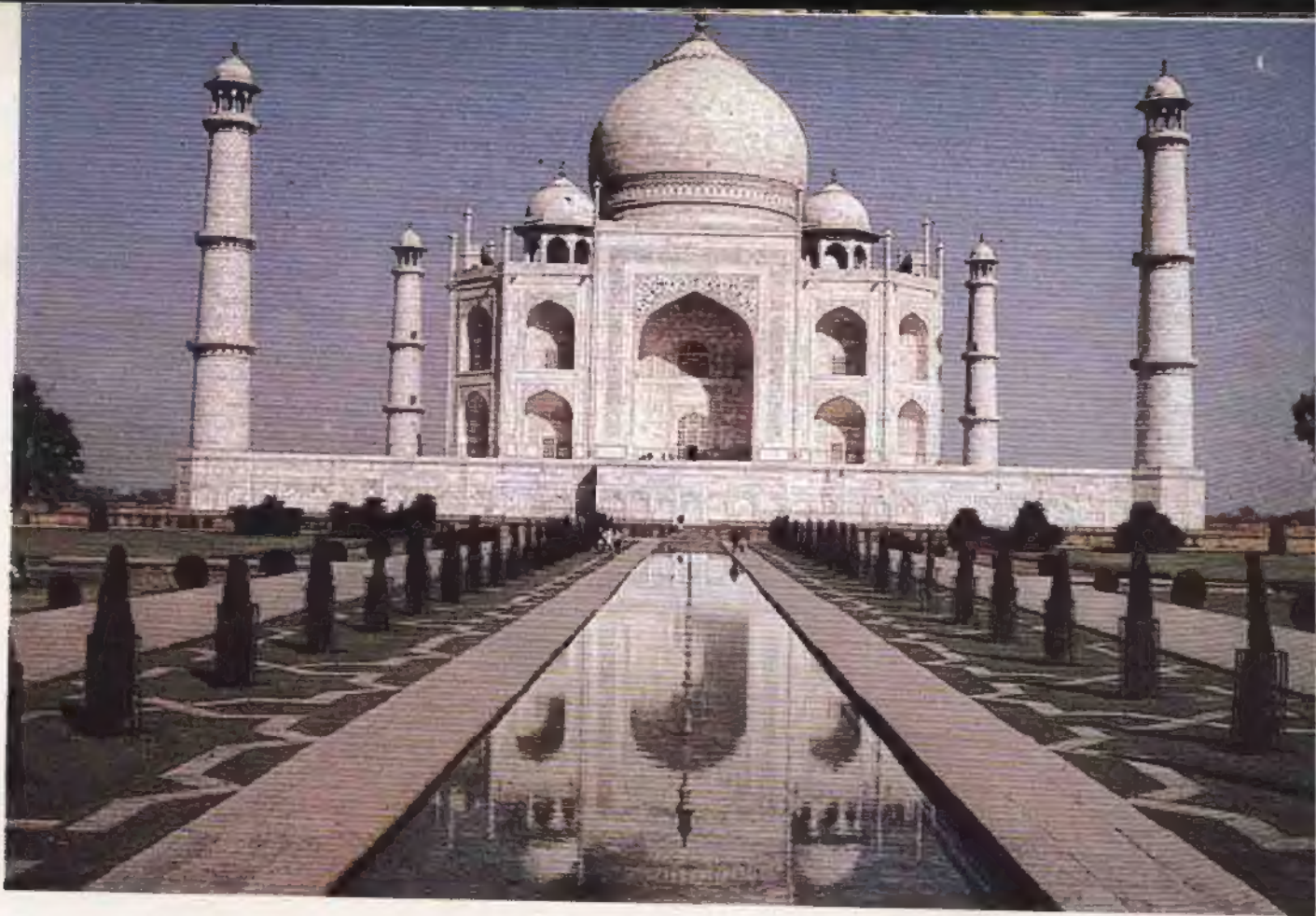
للمنظر المرئي سواء أكان منظرا طبيعيا، ام انسانا وحيوانا وطيورا.

انها تجريدية توحيدية تساوي بين عناصر الوجود بأسره، لتجعل منها واحدا ازاء الغيب، فاذا كان الغيب واحدا، فلا بد من ان يكون الوجود واحدا.. فالوجود، خاضع، وتابع، ومتعلق، ومحتاج الى الغيب. واذا كان لا بد من توحيد الوجود، فلا بد من ان نتطلع الى روحه، لا الى ظاهره. وكذلك هندسيته، فهي ليست



■ المسجد الجامع في لاهور - باكستان. تم انشاؤه في عهد السلطان جاهنجير في القرن السابع عشر. ويتميز بقبته المبنية من الحجر المقصب ■





■ «تاج محل» في أغرا - الهند. بدأ انشاؤه في عهد الشاه جيهان سنة ١٦٣٢، وتم بناؤه سنة ١٦٥٢ م كضريح لزوجته. ترتفع قبته البيضاء الى علو ٦٥ مترا فوق الرصيف. ويتميز بمآذنه الموزعة على زواياه الاربع. ويعتبر «تاج محل» من روائع الفن الاسلامي بلا منازع، لتحقيقه الاحزان والجلال ■

من هذا المنطلق، يجوز لنا اعتبار الجامع كمتحف مثالي للفن الاسلامي. لكننا في الوقت الذي نقنع فيه بان الفن الاسلامي، هو فن منهجي، اكثر منه فن اعمال واثار، نستطيع ان نخرج من الجامع، الى البيت، ومن البيت، الى الشارع، ومن الشارع الى المدينة، ومن المدينة الى الامة بأسرها. فالمتحف الحقيقي للفن الاسلامي، هو الحياة الاسلامية. واذا جاز لنا القول ايضا، ان الاسلام كرويا وكدين، هو المتحف الوحيد للفن الاسلامي. فاذا تأملنا في هذا الدين، نكون بالضرورة نتأمل الفن.

### ملاحظة اخيرة

■ المصادر والمراجع التي استعين بها خلال اعدادنا لهذا الكتاب، مشار إليها في مواقعها داخل النص. او عبر الهوامش الملحقة بالمتن ■ ■



■ تفصيل من زخرفة قرآن من  
مكتبة جامع السلطان الغوري -  
القرن ١٦ م ■



التحضير الطبائي : قوس قزح للتصوير الطبائي الفني  
الطباعة : مطبعة فينيقيا  
التجليد الفني : مؤسسة فؤاد البعينو للتجليد



